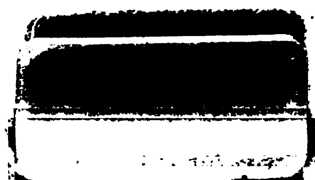




LE

DRAME ROMANTIQUE

THÈSE

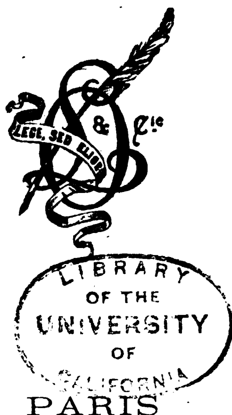
PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

PIERRE NEBOUT

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
AGRÉGÉ DES LETTRES



PARIS

LECÈNE, OUDIN ET Cie, ÉDITEURS
15, RUE DE CLUNY, 15

—

1895

LE

DRAME ROMANTIQUE

LE

DRAME ROMANTIQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

PIERRE NEBOUT

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
AGRÉGÉ DES LETTRES
PROFESSEUR AU LYCÉE DE ROUEN



PARIS

LECÈNE, OUDIN ET Cie, ÉDITEURS

15, RUE DE CLUNY, 15

—

1895

R[illegible]SE

A MON MAITRE

PETIT DE JULLEVILLE

HOMMAGE RECONNAISSANT

P. N.

R SE

A MON MAITRE

PETIT DE JULLEVILLE

HOMMAGE RECONNAISSANT

P. N.

AVANT-PROPOS

Nous avons essayé, dans ce travail sur le Drame romantique en France, d'expliquer une œuvre qui n'a été qu'une tentative malheureuse, quelque génie qui en déborde de toutes parts. Et pour mieux expliquer pourquoi la tentative était bonne à faire, pourquoi elle a manqué, nous avons quelque peu cherché une esthétique de la tragédie elle-même, et un criterium. Il en faut un, si l'on veut peser, juger une œuvre, la classer, la mettre à son rang, ce qui est encore, après tout, le plus bel objet de la critique. Faudrait-il laisser les chefs-d'œuvre ou les œuvres dignes de respect au caprice du « chacun son goût », et ne vaut-il pas mieux, au contraire, que la critique continue pour chaque siècle à jouer le beau rôle qui consiste à fixer le goût ? Ce rôle, espérons qu'elle devra le jouer longtemps encore, et que le plaisir de savoir ne tuera pas le plaisir de sentir et de comprendre.

Ce drame romantique est d'ailleurs bien intéressant à étudier, tout manqué qu'il est. C'est plutôt une œuvre lyrique et de combat qu'une œuvre dramatique ;

mais quelle poésie ! Le vrai Hugo, le meilleur, le lyrique le plus sublime, n'est-il point là, plutôt encore que dans ses pièces lyriques si inégales, si mêlées ? N'est-ce point surtout l'Hugo du théâtre qui nous enlève au réel et nous transporte dans le monde merveilleux et surnaturel ? Le théâtre est aussi pour lui une tribune politique ; mais cette cause du peuple nous tient tant à cœur, que l'intérêt en peut bien suppléer quelquefois à l'intérêt tragique absent.

D'ailleurs, le drame romantique ne pouvait être que ce qu'il fut. L'antiquité, les classiques du XVIIe siècle, Shakspeare, Schiller ne lui avaient guère laissé que le lyrisme. L'évolution du drame psychologique était accomplie et terminée quand le romantisme est venu.

Tout d'abord l'antiquité avait, la complexité de l'âme moderne mise à part, trouvé ce drame psychologique, la plus haute expression de l'art tragique. Prenez le sujet des *Choéphores* d'Eschyle, de l'*Electre* de Sophocle, qui est, à son tour, la plus haute expression du drame psychologique : on va sans cesse y revenir tant que durera la vraie tragédie. Dans le drame antique, la fatalité domine tout ; et c'est seulement dans le champ qu'elle laisse libre que s'exerce la passion. Mais c'est déjà cette passion qui est le drame. La douleur d'Electre humiliée qui espère et n'espère plus le vengeur, l'arrivée d'Oreste, dont toute la vie a été concentrée sur une idée morale, Clytemnestre, sa passion furieuse, sa joie sans remords à l'annonce de la mort d'Oreste, le châtiment qui libère toutes ces âmes qu'oppressait le sentiment d'une grande justice à accomplir, le délire qui saisit Oreste après le crime, cette forme antique du doute et du délire qui possède Hamlet avant le crime, tout cela, c'est déjà le drame

psychologique autant que le peut trouver l'antiquité.

Transportez cette situation dans les temps modernes, affranchis de l'idée de fatalité, convaincus du libre arbitre humain : vous avez Corneille. *Electre* et le *Cid* sont deux pièces faites sur la même formule : un être cher à venger sur un être cher. Voilà ce qui tourmente Rodrigue, Chimène, Emilie, Cinna, les Horaces et les Curiaces ; peu importe que l'être cher devienne ici la patrie, là, la liberté. Seulement, la fatalité ôtée, le libre arbitre dominant tout, la formule devient plus psychologique ; le drame, c'est l'*état d'âme* du Cid ; cet état d'âme prend tout l'intérêt ; le drame intime, celui de la conscience, en germe dans l'œuvre antique, se développe et remplit tout le cadre. Ce développement est tout ce qu'avait laissé aux modernes l'antiquité, inimitable et impossible à atteindre pour le reste, pour la grandeur épique, héroïque, quasi divine des personnages.

Corneille applique la formule dans plusieurs pièces ; mais quand il a mis en lutte successivement l'amour contre l'honneur, contre la reconnaissance, contre les affections de famille, contre la patrie, contre la religion, la formule paraît épuisée. Corneille pourra encore, dans Nicomède ou Rodogune, être un grand tragique ; il ne sera plus Corneille. Reste cependant ce revers de la formule : le devoir succombant, la passion maîtresse ; après l'héroïsme humain, la faiblesse humaine, autre sujet émouvant, la passion, son développement, ses contradictions, ses retours. Le drame redevient plus simple ; mais, une fois entré, avec Racine, dans cette voie, il côtoie un écueil, le lyrisme : un peu moins d'observation, un temps moins propice à l'étude désintéressée, une plus grande

place prise par le *moi*, voilà les passions de l'auteur substituées à celles de ses personnages.

Telle est, en quelques mots, l'évolution du drame psychologique, la forme la plus élevée de l'art, celle qui donne l'intérêt le plus intense en réduisant tout à une crise. Pendant que Shakspeare se servait, lui aussi, de cette formule, les classiques l'appliquaient rigoureusement et la poussaient à l'excès, en supprimant trop ce qui n'était pas l'analyse abstraite des passions.

Que restait-il à faire de nouveau après Shakspeare et les classiques ? Rien certainement ; il n'y avait plus place pour une école. Surtout après Corneille et Racine, la peinture de la passion en soi était épuisée. Si l'on voulait du moins, non fonder une école nouvelle, mais faire des tragédies élevées, il fallait d'abord garder la formule psychologique, la lutte intérieure et la crise, puis fondre ensemble Corneille et Shakspeare, c'est-à-dire ne pas trop donner aux unités, créer des personnages un peu moins généraux que ceux des classiques, tout en se refusant quelque peu des libertés que prend Shakspeare, tout en n'exagérant pas le caractéristique et le grotesque. Mais on peut affirmer que ces tragédies n'eussent eu d'original que la perfection de la forme, le choix d'autres personnages, d'autres époques. Elles eussent été des variétés combinées de Corneille et de Shakspeare. Ce ne sont point là les caractères d'une école originale. Or, le romantisme voulait être une école originale au théâtre, et par la force des choses il devait être original. Il y fut donc lui-même, c'est-à-dire qu'il y resta lyrique ; il créa une sorte de drame lyrique, mais d'autant moins *drame*, par malheur, qu'il était *lyrique*. Il y avait contradiction, incompatibilité.

Le théâtre romantique eut d'autres défauts. Les questions de forme passionnèrent trop les esprits ; on fut presque uniquement occupé de mettre dans la tragédie, le caractéristique, la vie extérieure, la couleur locale. On oublia la psychologie ou bien on l'étouffa sous le détail. Mieux encore, on eût dû reconnaître que l'époque ne convenait pas au drame, qu'on ne se sentait pas dramaturge de tempérament, qu'on ne souhaitait monter sur la scène que pour le plaisir d'y mettre la poésie en vue, d'y faire la critique du classicisme, et d'y combattre le combat politique, ce qui ne remplaçait pas la vocation absente.

Voici quel a été notre plan.

Nous avons d'abord apprécié, toute autre question écartée, la valeur poétique du drame romantique, qui ne laisse pas d'être considérable.

Puis nous abordons les questions d'esthétique dramatique. Comme la théorie romantique, vraie et fausse en partie, a tout brouillé, nous avons cherché pour la critique un criterium qui la mette au-dessus des théories, des écoles, des disputes ; car il existe encore, sinon des intransigeants qui sont ou classiques ou romantiques tout d'une pièce, au moins des indécis qui blâment ou louent sans avoir précisément de bonnes raisons, des dilettantes qui prennent leur goût personnel pour la loi de l'art. Aussi, quoiqu'il y ait quelque danger, nous avons cherché à dégager ce qu'il faudra toujours appeler les règles du genre. Le beau n'est point ce qui plaît à tel ou tel, mais ce qui doit plaire à tous ; il y a une science du beau. Nous sommes donc parti d'une définition très simple, très large de l'art : il con-

siste à nous émouvoir doucement (la «pitié charmante» de Boileau) par la peinture de la vie et des passions; et nous avons défini l'art dramatique : une peinture des passions, un tableau de la vie s'adaptant à des conditions extérieures qui résultent de ce que l'art emprunte une salle, une scène, des acteurs; ce sont les *conditions d'existence du genre*. L'idéal de l'art dramatique sera d'adapter le plus possible de psychologie à ces conditions d'existence du genre, sans lesquelles le drame sort de son cadre et verse dans l'ode ou l'épopée.

L'examen historique, rapidement fait, des différents systèmes, c'est-à-dire des proportions différentes dans lesquelles s'allient l'étude psychologique et les conditions d'existence du genre, nous a aidé à vérifier notre criterium, en même temps qu'il nous faisait admettre tous les systèmes, aucun, en somme, n'ayant rompu outre mesure l'équilibre entre le fond et la forme, aucun n'ayant non plus trouvé exactement la proportion idéale. La perfection d'ailleurs est rare ; l'art de chaque époque a sa conviction qui fait sa force ; or toute conviction est faite d'un côté des choses négligé.

Nous pouvons dès lors, en connaissance de cause, aborder l'examen du système romantique. Nous l'y voyons préoccupé surtout des conditions d'existence du genre au point d'en oublier ce qui est la vraie force et la noblesse du drame : l'étude psychologique. Nous examinons en quoi la doctrine romantique fut féconde et renouvela, en quoi elle se trompa et fut chimérique. Puis nous étudions l'œuvre même, comment elle reflète une époque grande et troublée, ressent l'influence des passions contemporaines ; comment cette influence d'un côté donne à l'œuvre un grand intérêt poétique, de l'autre le

fausse au point de vue de l'art dramatique. La passion révolutionnaire et la maladie romantique ont changé le drame en ode ou en pamphlet, ont fait de la scène un trépied ou une tribune.

Nous passons alors en revue les caractères que le drame romantique a mis au théâtre. Les passions sont toujours l'amour, la haine, la jalousie, l'amour paternel ou maternel, l'héroïsme ; mais l'époque où les poètes ont renouvelé les passions et spécialement l'amour. De plus, les romantiques, au contraire des classiques, ne séparent point la passion du temps, du tempérament, du lieu, du décor. Leur pathétique en sera différent, plus touchant, plus troublant, plus violent, plus énervant.

Enfin, après avoir étudié les passions qui font la matière tragique, nous avons tâché d'apprécier les qualités et les défauts de la mise en œuvre, la part du lyrisme, du mélodrame, l'importance donnée en apparence ou en réalité à l'histoire, au costume, et enfin l'évolution de la versification qui date de *Cromwell*, et le vers nouveau qui est l'enveloppe naturelle du drame conçu par les romantiques.

Il n'y a, dans ce travail, ni érudition, ni documents inédits, choses qu'il ne comportait point. Nous nous sommes au contraire placé en face des œuvres, et les avons considérées dans leurs grandes lignes, les comparant aux œuvres qui ont précédé dans le même genre, tâchant d'expliquer l'évolution du genre lui-même. Nous n'avons même pas étudié proprement le drame romantique dont l'histoire se déroule encore, mais uniquement les quelques drames de haute portée qui ont tenté de correspondre au théâtre classique, de conti-

nuer chez nous Shakspeare, d'égaler les œuvres des périodes où la grande poésie avait choisi le théâtre. Nous avons élagué toutes les œuvres secondaires, oute la végétation dramatique du siècle, qui doit beaucoup au romantisme. Nous n'avons pas raconté les luttes d'*Hernani*, les anecdotes, la vie privée ; nous avons, certes, étudié l'homme dans Hugo, mais seulement l'homme général et l'homme du temps, ce qui se réfléchit dans son théâtre.

Nous n'en approuvons pas moins ceux qui collectionnent documents et menus faits sur le Romantisme ; on l'a fait déjà avec succès, et l'on a bien fait de recueillir, pendant qu'ils étaient encore à fleur de terre, des détails que les fureteurs à venir, obligés maintenant de chercher une autre proie, eussent déterrés à grand effort et grand honneur, ou qui même eussent été perdus.

En un mot, nous n'avons pas choisi entre deux méthodes ; nous n'en avons vu qu'une possible pour ce que nous voulions faire : expliquer, faire comprendre la tentative tragique du XIXe siècle. Nous espérons bien que d'autres se placeront à un autre point de vue et nous compléteront, si nous pouvons nous flatter d'avoir apporté notre petite contribution à l'intelligence du théâtre romantique.

Nous ne citons guère les critiques contemporains et ne renvoyons guère même aux plus excellents ouvrages, à qui nous devons beaucoup. A quoi bon ? Par la nature de notre sujet, aucun ne nous a été utile directement. Nous avons philosophé à notre loisir devant les œuvres elles-mêmes. Mais formé, indigne disciple, par

nombre de maîtres éminents dont nous avons entendu la parole ou lu les livres, si nous n'avons rien emprunté à personne, nous devons un peu à tout le monde, à Nisard comme à M. Petit de Julleville, à Saint-Marc Girardin comme à M. Faguet.

P. N



LE DRAME ROMANTIQUE

LIVRE PREMIER

LA POÉSIE ET LE THÉATRE

I. Ce que nous entendrons par le drame romantique. Le vrai titre serait plutôt : la tragédie romantique. — II. La tragédie est un poème dramatique, c'est la grande poésie au théâtre ; définition de la grande poésie. — Ses manifestations diverses. — Elle adopte le théâtre au XVIIe siècle. — III. Le XVIIIe siècle : deux courants : la tragédie sans la poésie: décadence. — Les réformes les plus ingénieuses ne peuvent la faire revivre. Lafosse, Lamotte, Voltaire et les autres prétendus précurseurs du romantisme. — La poésie revient à la tragédie : renaissance. — Diderot et ses idées. Beaumarchais, Chénier, Ducis, Lemercier ; *Abufar* et *Pinto*. — IV. La grande poésie au XIXe siècle. Elle n'est au théâtre qu'accidentellement, elle a surtout pris la forme lyrique. Raisons. — V. La grande poésie dans le drame romantique. Résumé.

I

L'objet de cet essai est d'étudier la *tragédie romantique*, plutôt que le *drame romantique*. Le mot *drame* est un terme vague ; il désigne toute pièce de théâtre dont le fond n'est pas absolument comique, quelle que soit d'ailleurs sa portée. Le terme de *drame romantique* s'applique donc à toutes les pièces romantiques qui ne sont pas des comédies pures, et n'ont admis le comique dans une action sérieuse

que comme complément nécessaire au tableau de la vie. Mais nous ne voulons pas éparpiller notre attention sur une foule d'œuvres très secondaires, car le moindre des talents peut se faire sa place au théâtre comme le plus élevé des génies ; les grandes œuvres nous occuperont seules.

A distance, la postérité, oubliant les productions médiocres où des centaines d'imitateurs ont pris au génie ses procédés sans lui prendre sa poésie, ne voit plus que les chefs-d'œuvre ; et même, en cherchant dans le passé, elle y aperçoit, non point des œuvres éparses semées çà et là dans les siècles au hasard de l'inspiration, mais des groupes de poèmes où toute la poésie d'une époque s'est pour ainsi dire condensée. C'est ainsi que nous disons : la *tragédie grecque*. C'est ainsi que nous disons aussi : la *tragédie classique*, et que nous entendons par là cinq ou six tragédies de Corneille et celles de Racine, sans même y comprendre quelques pièces estimables de Mairet, de Rotrou ou de Voltaire.

En France, cette parfaite union de la grande poésie et de la forme dramatique, qui s'était déjà montrée au XVII[e] siècle, a paru vouloir se manifester une seconde fois au début du XIX[e] siècle. Les croyances changées, la société renouvelée avaient préparé un rajeunissement des passions, de la matière dramatique. Le plus grand poète de l'époque a voulu réformer le théâtre comme la poésie lyrique. A vrai dire, ses théories étaient moins neuves qu'on ne le crut ; et ses œuvres n'ont pas fait école, quoiqu'elles aient contribué à libérer le génie français, trop inféodé à la tragédie classique. Néanmoins à travers la liberté qui règne depuis lors, au milieu d'une multitude d'œuvres dramatiques condamnées à vieillir plus ou moins vite, la postérité apercevra dans ce siècle le théâtre romantique ; en dépit de ses immenses défauts, il est pour notre temps l'équivalent de la tragédie classique. L'école romantique, il est vrai, opposait les deux termes de *drame* et de *tragédie* ; mais, à son insu,

c'est de la tragédie qu'elle faisait ; la différence s'est effacée, il n'y a plus aujourd'hui d'école, il ne reste que des ouvrages.

D'ailleurs le théâtre de Victor Hugo seul peut mériter ce titre de tragédie ; nous l'étudierions donc seul, s'il n'était intéressant de constater dans certaines pièces romantiques d'Alexandre Dumas et d'Alfred de Vigny, par exemple, la tracé des passions d'une époque dont Victor Hugo est à la scène le seul grand représentant.

II

Le théâtre est comme un terrain neutre où s'installent tour à tour les spectacles les plus différents, tantôt l'observation choisie de la réalité réduite en comédie, tantôt l'amusement des yeux, tantôt les péripéties tragiques de la vie humaine de tout le monde, tantôt enfin le spectacle des plus grandes passions ou des vicissitudes les plus étonnantes du sort, c'est-à-dire la grande poésie adaptée au théâtre. L'étude de la tragédie revient à suivre la grande poésie, quand elle s'installe au théâtre, quand les passions d'une époque trouvent leur expression à la scène. Nous nous apercevrons bientôt qu'à ces époques, au milieu du chaos insipide ou de la licence des spectacles faits pour le seul plaisir du vulgaire, la grande poésie, amenée par les circonstances à s'installer au théâtre, se crée à elle-même une forme parfaitement adaptée.

La grande poésie. Ce mot a-t-il besoin de définition ? Est-ce autre chose que le génie ? Oui et non. La grande poésie n'est pas le génie ; elle a le génie pour interprète. La grande poésie, c'est l'état d'âme d'un peuple qui, ému, secoué par une des révolutions de sa propre existence, est prêt à gémir ou à chanter, se sent pris de tristesse ou d'énergie indomptable. Même en dehors des révolutions, la

grande poésie est toujours en puissance dans l'âme d'une nation ; il suffit que les circonstances favorisent son éclosion en donnant à des poètes du loisir, des modèles, des idées. A défaut des souffrances et des enthousiasmes résultant d'une secousse, elle sera faite des idées morales qui constituent l'âme d'un peuple, et qui pourront s'exprimer dans une époque d'agitation, ou dans l'époque de repos qui suit les troubles. Après la révolution, c'est le romantisme ; après les dernières luttes de la féodalité et les dernières guerres de religion, dans l'unité et la force du pouvoir royal accepté sans conteste, c'est le théâtre classique.

La grande poésie, c'est donc l'âme d'un penple qui s'exprime, si je puis ainsi dire, par le poème, tandis que son activité intellectuelle se traduira d'ailleurs par l'histoire, la philosophie, la critique, tout cela pouvant aussi contenir de la grande poésie, et même en général accompagner l'éclosion de cette poésie.

A certain moment la grande poésie sera dans l'air, elle aura besoin d'interprètes ; et, suivant les circonstances, elle prendra la forme lyrique, ou la forme épique, ou la forme dramatique ; elle prendra aussi la forme des génies, c'est-à-dire que, suivant les circonstances qui feront naître les génies, prépareront leur éducation, leur tempérament, leur donneront du loisir ou leur feront une vie troublée, la grande poésie aura tel ou tel caractère. Elle passera par les génies comme par un moule, mais elle préexiste aux génies en puissance. Elle est la commotion, l'ébranlement, l'excitation ; ils sont l'instrument qui vibre et résonne. Elle est la matière, ils lui donnent la forme. Elle est impersonnelle, ils la font personnelle.

C'est par époques en général qu'apparaît la grande poésie, c'est par larges afflatus qu'elle procède ; mais elle peut aussi, alors même que l'époque tout entière lui paraît étrangère et la nation occupée ailleurs, inspirer un poète solitaire, et qui à ce moment vibrera, sentira passer en lui

l'âme nationale ou la protestation de l'âme universelle contre le présent.

Ainsi en Grèce la grande poésie, résultat des commotions héroïques, s'exprime par Homère sous la forme épique, Homère représentant tout un cycle poétique. Une seconde fois l'âme de la nation grecque, déjà consciente d'elle-même, mais encore éparse dans les républiques ou les tyrannies, s'exprime par la forme lyrique ; puis après la défaite des barbares qui l'unit et la condense, cette âme éparse, elle s'exprime par le théâtre en même temps que par les formes théâtrales du lyrisme, puis par le théâtre seul pendant un demi-siècle, de la mort de Pindare à celle d'Euripide. La poésie lyrico-épique du dithyrambe a donné naissance à un drame d'abord rudimentaire. Les créateurs traditionnels du drame, comme Thespis, Phrynicos, semblent avoir été célèbres plutôt pour les nouveautés de formes qu'ils apportaient que pour leur génie poétique. C'est avec Eschyle que la grande poésie s'empare du théâtre où elle règne un siècle. Avec Eschyle, Sophocle, Euripide, toute la poésie est attirée au théâtre. Ces trois grands poètes avaient, il est vrai, composé des poèmes lyriques ; mais ces poèmes n'ont guère fait pour leur gloire. Après eux, au contraire, la poésie abandonne le théâtre ; nul doute qu'on n'ait encore cultivé longtemps le genre tragique ; mais la grande poésie en était absente ; aucune des productions postérieures n'a survécu à la consommation journalière, et nous savons que, faute de concurrents sérieux, on finit par reprendre les pièces des grands tragiques. C'est donc que des circonstances diverses portèrent les poètes vers d'autres formes. D'ailleurs, la grande poésie est morte ; l'âme grecque n'est plus celle d'un peuple jeune ; c'est l'âme de l'âge mûr, de l'homme vieillissant ; elle se manifeste désormais par l'histoire, la philosophie, l'éloquence. Ainsi la poésie d'un peuple peut mourir avant lui.

A Rome, — et combien se trouve ainsi marquée la diffé-

rence entre les deux peuples ! — la grande poésie n'arrive guère qu'au bout de huit siècles, alors que l'esprit romain, rude, agriculteur, guerrier, oratoire, s'est manifesté par Plaute et par Caton. L'âme romaine, pénétrée et échauffée par la Grèce, s'exprimera alors par autre chose qu'une discipline héroïque : par la grande éloquence et l'histoire ; elle chante avec Lucrèce et Virgile ; elle chantera encore et criera par la bouche de Lucain et de Juvénal, et ce sera fini pour la grande poésie, qui jamais ne se sera montrée au théâtre.

Il y eut cependant à Rome des poètes tragiques, mais avant que la langue ou l'art ne fussent fixés. Quoique Pacuvius et Attius ne paraissent pas avoir été de simples imitateurs du théâtre grec, on ne voit pas beaucoup où pouvait être leur originalité. Ils mirent au théâtre une poésie un peu fruste, celle de la Rome agricole et guerrière, qui ne tirait encore d'autre émotion des chutes de peuples et des révolutions du monde que l'orgueil de la victoire et la satisfaction du butin rapporté ; mais par-dessus tout c'était le théâtre grec : il leur plaisait par les sujets d'allusions. Troie c'était Carthage, et le « Cheval de Troie » se jouait encore au temps de Cicéron. L'époque poétique à Rome ne voit plus dans les anciens tragiques que de vieux maîtres qu'on ne lit guère.

Ainsi à Athènes le théâtre ne valut que par la grande poésie, et à Rome la grande poésie, une fois venue, ne songea pas à s'emparer du théâtre.

L'âme française a chanté dès le XIe siècle par les Trouvères. Puis la foi monta sur les planches ; il y eut un drame et la forme qu'il prit dura tant que dura la foi des multitudes. Aussitôt qu'apparaît le doute, les *Mystères* meurent, le théâtre tragique est vide, et la poésie sérieuse ne se montre pas de longtemps sur la scène. La poésie, c'est maintenant l'*ode* sous toutes ses formes ; elle remplace les Mystères, comme ils ont remplacé l'épopée ; et elle s'emplit

de tout ce que le génie païen retrouvé apporte au génie moderne.

Presque aussitôt pourtant, les poètes lyriques de la Renaissance, dans leur enthousiasme pour l'antiquité, ressuscitent la tragédie qui n'avait eu qu'un temps à Athènes. Mais elle attend près d'un siècle l'âme qui lui doit venir. Peu à peu la poésie va la trouver. C'est le *Cid* qui crée la tragédie française, c'est le *Cid* qui, révélant par une explosion soudaine la grande poésie de la passion et de l'héroïsme chevaleresque, fera du même coup admirer une forme toute nouvelle. Cette forme ne vaut d'ailleurs que ce que vaut le génie dont elle est un moment habitée. *Cinna* est un poème tragique, *Sertorius* n'est qu'une pièce de théâtre. Quand Corneille a épuisé sa poésie, qu'il se répète lui-même, la tragédie n'est plus qu'une enveloppe vide, boursouflée par moments de faux héroïsme ; mais les temps étaient au drame, la grande poésie avait pris cette direction. Les succès de Corneille nous valurent Racine poète dramatique au lieu de Racine poète lyrique ou épique. Avec lui la tragédie vit puissamment, grâce à la poésie : la forme dramatique sert tour à tour d'enveloppe à un combat de passions comme *Andromaque*, à une élégie comme *Bérénice*, à un fragment d'épopée biblique comme *Athalie*.

D'où vient que la poésie se dirige à cette époque par exemple vers le théâtre ? La tragédie antique exhumée a frappé les esprits, séduit les poètes et les séduira jusqu'à ce que des chefs-d'œuvre aient usé leur ambition. L'état même de la société favorise cette mode : alors que d'autres formes de la poésie peuvent se développer dans les troubles politiques, au milieu du labeur des peuples qui travaillent à leur unité, il faut au drame une époque de paix, des spectateurs, un lendemain. Il semble qu'une nation après le rude travail de sa formation sente le besoin, comme elle en a le loisir, de se donner le spectacle de sa propre vie. Ainsi Athènes après les Guerres Médiques, et Paris

après l'unité française assurée, quand la vie féodale fait place à une organisation centrale et puissante. D'où la faveur qui s'attache aux débuts de Hardy ; il y avait un public : il fallait un spectacle. Et puis l'ode s'usait. L'ode de Malherbe avait résumé magistralement une forme lyrique, mais l'avait résumée. On n'écrira plus d'odes avant la fin du XVIIIe siècle, avant André Chénier. En revanche, toute la poésie prendra la forme dramatique ; de la fable même, Lafontaine fera ce petit drame qui met en scène les humains costumés en animaux : tellement décrire un spectacle est naturel à ces poètes, qui avaient sous les yeux, au lieu de société, un spectacle admirablement réglé, où chacun avait sa place, peuple, bourgeois, nobles, et sur le devant de la scène les courtisans et le roi. L'observation est le seul procédé possible au poète relégué à son rang, dans ce monde si bien composé, qu'il voit sans s'y mêler.

Après Racine, la tragédie meurt. Le changement social se prépare. La foi à Dieu, la foi au roi, la foi à l'autorité, tout cela fait place aux premières inquiétudes du monde contemporain. Bientôt tout va s'ébranler. On cherche, on essaye, on affirme, on nie, on combat plume en main. Vienne un grand esprit, Voltaire : le voilà lançant dans la mêlée des poèmes épiques, des odes, des épîtres, des discours en vers et en prose, des romans satiriques, des articles de dictionnaire, des tragédies en cinq actes, des comédies. La tragédie classique connaît avec lui un renouveau de vigueur; mais combien différent de sa première vie ! Du mouvement, des satires, de l'éloquence ; mais qu'est devenue cette admirable concentration de la vie morale, qui avait justifié les cinq actes sans mobilier, sans décor et sans costume ! Aussi Voltaire s'agite et se débat ; il essaye tous les sujets, tous les temps, tous les héros ; peine inutile : il arrive au succès, car on ignore qu'il puisse exister une autre tragédie ; mais tout ce mouvement factice, ces innovations pour innover, sans le fonds de grande poésie, dégoûte

bientôt. Où est la poésie ? elle est dans les romans, dans les *Confessions* de Rousseau ; elle a pour le moment dépouillé le vers même, ce n'est pas pour endosser le costume tragique ; elle reparaîtra plus tard dans l'églogue et l'élégie, elle va peut-être avec Chénier s'épanouir dans l'ode et dans l'iambe, se développer en une épopée des civilisations, en un *De natura rerum* ; mais la Révolution est là, il faut attendre que la tourmente soit passée. Alors le romantisme apparaît.

III

Pour bien comprendre que le genre n'est rien et que la poésie est tout, il suffit de considérer un peu attentivement les destinées de la tragédie depuis la mort de Racine jusqu'à Victor Hugo. Afin de la renouveler tout a été tenté ; mais l'exemple de Shakespere, celui de Gœthe et de Schiller, celui du théâtre espagnol, toutes les réformes accomplies plus tard par le Romantisme, accomplies depuis longtemps en Allemagne, et proposées alors inutilement en France, tous les efforts des plus grands talents, des esprits les plus larges ne la font pas avancer d'un pas, tant qu'une grande poésie n'est pas née. Considérons un moment la multiplicité des efforts et leur faible résultat.

Lafosse emprunte à Otway un sujet moderne et n'arrive qu'à faire un *Manlius* oublié avec raison. Crébillon donne aux spectres un rôle important et tisse les horreurs mythologiques les plus effroyables, pour arriver à obtenir de Boileau cet éloge : Voilà un auteur auprès de qui les Boyer et les Pradon sont de vrais soleils ! Saurin prend pour héros un esclave, *Spartacus* ; on eût dit un pressentiment à la veille de la Révolution ; mais non, rien qu'un bric à brac cornélien. Lamotte voit déjà toute la réforme nécessaire,

il la prêche, il la soutient courageusement contre Voltaire, il veut abolir les trois unités, supprimer les longs récits, les remplacer par le spectacle ; Lamotte pourtant connaît à peine Shakespere, et il demande que tout marche sans confidents, que l'exposition se fasse par l'action même, qu'on n'abuse pas des monologues. Lamotte propose tout cela entre 1721 et 1726 ; il va plus loin : il veut la prose, en quoi il a tort ; il donne le plan d'un *Coriolan* qui ressemble beaucoup à celui de Shakespere ; bref Lamotte sait ce qui manque à la forme ; mais il croit à tort avoir le fond ; et en somme Lamotte, pour détruire les unités, compose quoi ? les *Machabées !* Contre le récit il fait *Romulus !* contre les confidents et les monologues il fait *Inès !* contre les vers, *Edipe !* Piteux avortement des idées les plus justes. Attendons seulement trois ans, Voltaire va nous rapporter Shakespere d'Angleterre (1729). Shakespere ! quelle révolution ! Résultat ? les unités défendues par Voltaire ! Certes, Voltaire augmente le mobilier tragique, il balaye la scène, il fait faire place à la tragédie, il nous montre le Capitole dans le fond du théâtre, un autel, des consuls, des sénateurs, des licteurs ; voilà du monde, des robes de pourpre et de l'air ! Voltaire a vu les fantômes de Shakespere, et il nous fait apparaître l'ombre de Ninus, l'ombre d'Amphiaraüs ; Voltaire a vu la folie d'Hamlet, et il nous apporte celle d'Alcméon qui tue sa mère ; Voltaire a vu Othello étouffer Desdemona, il nous apporte *Orosmane* et *Zaïre* ; il fait des pièces en trois actes ; il supprime l'amour et les rôles de femme ; il essaye même des réformes de Lamotte qu'il a naguère combattues ; enfin Voltaire adopte les sujets nationaux, il nous montre des chevaliers, il tire un coup de canon. Hélas ! tout cela pour aboutir à *Tancrède*, tant de mal pour que son chef-d'œuvre soit une *Mérope*, où il n'y a ni canon, ni fantômes, ni capitole, ni sénateurs, ni licteurs.

Voici, en 1745, une traduction de Shakespere ; voici en

1765 le grand succès du *Siège de Calais* ; voici les pièces de Ducis, un *Hamlet*, un *Othello* (1769-1773), voici une nouvelle traduction de Shakespere par Letourneur ; voici M. de Jaucourt qui écrit dans l'Encyclopédie de d'Alembert que Shakespere n'a pas d'égal, et Arnaud de Bacular qui dit : « Jamais tragique n'a plus ressemblé à Eschyle ! » Voici Mercier, un précurseur des théories romantiques, qui fait de Shakespere un dieu, qui, dans son *Essai sur l'art dramatique*, propose de substituer à la tragédie le drame, qui imite *Don Carlos* et *Jeanne d'Arc*. Voici Joseph Chénier qui pille Shakespere en l'injuriant, l'imite dans Brutus et Cassius.

Il y a longtemps que Diderot a exprimé ses idées sur la tragédie et, sans vouloir la détruire, comme on le dit communément, a proposé qu'à côté d'elle le drame bourgeois pût mettre à la scène les infortunes bourgeoises. Mme de Staël publie en 1800 son livre *de la Littérature*, en 1813 son livre *de l'Allemagne*. En 1809, Benjamin Constant traduit *Wallenstein* ; l'impression est forte ; mais il faudra encore vingt ans pour que la vraie tragédie moderne soit acclimatée en France. En 1820 elle en est encore au *Louis IX* d'Ancelot.

C'est que les temps ne sont pas venus, la poésie n'a pas reparu ; les pseudo-tragiques font des tragédies en cinq actes parce que Corneille et Racine en ont fait ; la plupart de ces pièces sont sur des sujets mythologiques, que l'auteur a pris au sérieux pour eux-mêmes ; Lafosse et Crébillon n'ont vu dans *Thésée*, *Codrus*, *Polyxène*, *Electre*, que des histoires de Grecs, sans voir que, pour Racine, sous Andromaque et Pyrrhus, sous Néron et Junie, il y a la cour de Louis XIV, et l'homme saisi dans ses traits généraux. De pareils titres dénoncent seuls le vide de ces postiches. De Belloy et Voltaire ont confondu les sujets nationaux et la tragédie nationale ; ils n'ont pas vu que le *Cid* est une tragédie plus nationale que le *Siège de Calais* et *Adélaïde du*

Guesclin. Le drame romantique n'a pas, sur ce point, partagé leur erreur : il a mis en scène des Espagnols, des Allemands et des Italiens plus souvent que des Français.

Ainsi malgré le coup de canon d'*Adélaïde du Guesclin*, le coup de poignard donné sur la scène dans *Edouard III*, audace de Gresset, malgré les tentatives timides des poètes empêchés par la crainte salutaire du public, malgré les théories hardies des prosateurs, rien n'avance. Avec quelle poésie remplir la scène tragique, avec quelle vue de l'homme et de la destinée, car c'est là le propre de la tragédie ? Du mouvement, du spectacle, des décors, des hommes réels, vivants, habillés exactement, des duels, du poison, des coups de fusil ou d'épée, il y a longtemps qu'on en voit dans les comédies, dans les mélodrames. Des Français peints avec leurs mœurs chrétiennes, il y en a depuis longtemps dans *Zaïre*. Mais tout cela ne fera pas ressusciter la tragédie. Au contraire, à peine les troubles et les catastrophes de la Révolution ont-elles ramené les grands problèmes des passions, les grands spectacles de la destinée, que déjà Mme de Staël trouve ce qui manque à la tragédie ; il n'est plus dès lors question des unités, ni des monologues, il s'agit de voir « la destinée humaine entrer dans la tragédie ». Cela veut dire qu'il faut au théâtre la grande poésie.

Une autre preuve que la poésie seule, la poésie vivante née de la vie contemporaine, peut vivifier la forme tragique, c'est que les vrais ancêtres du romantisme, ceux qui ont fait avancer la tragédie classique vers le drame compris à la fois comme Schiller et comme Shakespere, ce sont les vrais poètes du XVIIIe siècle. A côté de Lafosse, Crébillon, La Harpe, Luce de Lancival, Arnault, qui ne peuvent ressusciter la tragédie, Voltaire, Beaumarchais, Diderot, Chénier, Ducis, Lemercier, la galvanisent au moins, non par les réformes qu'ils admettent, et dont nous avons vu l'inu-

tilité, mais par l'esprit nouveau dont ils l'animent, par la passion qu'ils lui soufflent. L'invincible mouvement philosophique entraîne la tragédie et lui entretient encore quelque vie.

Les personnages de Voltaire ne vivent pas ; mais au moins il parle par eux ; sa tragédie est une série de tirades qui nous surprennent dans la bouche du héros, mais dont l'à-propos révolutionnaire est saisissant ; partout on sent Voltaire ; mais Voltaire, c'est quelque chose.

Diderot a trouvé le drame moyen qui est de plus en plus, et malheureusement, le drame de la démocratie moderne ; le drame bourgeois, celui qui n'a pas des ailes de la poésie pour voir de haut, ne crée pas des personnages plus grands que nature, ne choisit pas le grand dans le réel. Pour Diderot, les passions des puissants ont assez occupé la tragédie ; les infortunes du peuple ont droit maintenant à la scène, ou plutôt à la tribune du théâtre. La portée artistique de l'idée de Diderot est à peu près nulle, et elle n'ouvrit la voie qu'au talent médiocre fait pour intéresser la foule. Avec la vie des puissants on peut faire de beaux tableaux, si tristes soient-ils ; avec les malheurs du peuple, on ne fait que de tristes spectacles. Mais en revanche ces spectacles attendrissent sur la réalité ; il ne s'agit plus, comme au siècle précédent, d'intéresser une élite brillante et souveraine : le théâtre, bon gré mal gré, épouse les passions publiques.

L'idée de Diderot fera son chemin ; elle a deux faces : le drame bourgeois et le drame du peuple. Le drame bourgeois doit régner, il s'imposera aux sociétés démocratiques ; on refera un siècle après, de mille manières, le *Père de famille* et le *Fils naturel*. Le drame du peuple entrera de force dans la tragédie avec Didier, Triboulet, Gilbert.

Jusqu'ici les vraies nouveautés ont été trouvées par Voltaire et Diderot ; elles le seront ensuite par Beaumarchais pour les mêmes raisons. Son drame unit la tragédie et la

comédie. Il agit par le ridicule et par le sérieux caché sous le ridicule. Voilà qui tue la noblesse ! fut le cri général ; la cour vit bien le danger, mais ne le crut pas pressant et laissa passer ; elle s'amusa elle-même des deux pièces. L'influence de Beaumarchais sur le drame romantique est réelle. *Figaro* est le père de *Ruy-Blas* ; c'est le valet qui a été au collège, qui est poète et auteur, qui a couru le monde, mais qui agit au lieu de rêver et dupe au lieu d'être dupé ; son fils sera moins valet, plus rêveur et plus solennel.

Le *Charles IX* de Chénier montre la puissance de la poésie, fût-elle devenue un moment le souffle révolutionnaire, pour renouveler ce que n'ont pu renouveler les théories. Le sujet était bien choisi en dehors même de l'à-propos qui le rendit terrible, car la journée de *Charles IX* est peut-être une de celles qui décidèrent le sort de la royauté, et, ce qui serait plus triste, le sort du roi. Le mot attribué à Danton est vrai, ou bien trouvé.

Avec *Charles IX* nous sommes encore dans la tragédie classique, c'est le style un peu emphatique de ses rois et de ses reines ; mais il sied à ce moment solennel ; c'est l'appareil accoutumé, le songe inévitable ; mais l'idée révolutionnaire fait éclater le vieux moule ; par moments on entrevoit le drame en vers des romantiques. On y dit *Monsieur* et non *Seigneur*. La scène où la reine, Guise et le cardinal de Lorraine préparent l'égorgement, où le prince de l'Eglise bénit les épées des massacreurs, pendant que le tocsin sonne jusqu'à la fin de l'acte, n'a rien à envier au drame romantique que le génie.

LE CARDINAL

Courez, et servez bien le Dieu des nations ;
Je répands sur vous tous ses bénédictions.
Sa justice ici-bas vous livre vos victimes ;
Sachez qu'il rompt au ciel la chaîne de vos crimes...
L'Eglise, en m'imprimant un signe ineffaçable,

Défendit à mes mains le sang le plus coupable,
Mais je suivrai vos pas, je serai près de vous,

(*Montrant et agitant un crucifix.*)

Et, Dieu même à la main, je conduirai vos coups !
O tribu de Lévi, tribu sainte, immortelle,
Une seconde fois le Dieu jaloux t'appelle !
Il est temps de remplir ses décrets éternels :
Couvrez-vous saintement du sang des criminels !
Si dans ce grand projet quelqu'un de vous expire
Dieu promet à son front les palmes du martyre !

Il y a là quelque chose du drame national qu'on cherchait.

Ducis fut plus nouveau dans *Abufar* que dans toutes ses imitations de Shakespere : encore une preuve qu'un peu de vraie poésie fait plus avancer la tragédie que les théories et les imitations. C'est dans *Abufar* qu'il est lui-même. Ses lettres montrent en lui un fils pieux et un caractère libre, épris de solitude, fuyant les entraves officielles et les salons qui énervent le talent ; il parle de son père comme d'un « homme rare et digne du temps des patriarches » ; il dit: « J'ai épousé le désert ». Sa tragédie d'*Abufar* est faite de ces deux éléments, l'idée d'une paternité patriarcale, et la tristesse qui fuit au désert la société, cependant qu'elle va passer en dix ans de la tyrannie à l'anarchie, et de l'anarchie au despotisme. La grande poésie commence à rentrer dans la tragédie.

La scène, dans *Abufar*, est donc au désert, loin des salons et des règles. La donnée en est singulièrement audacieuse. Le principal personnage est une âme malade en même temps de la maladie d'Amélie et de celle de René. Et notez que Farhan a devancé René. Au moyen d'une intrigue assez faible d'ailleurs, Ducis a voulu concilier le bon goût, la morale avec une des études les plus osées de la passion dans ce qu'elle a de fatal, c'est-à-dire de romantique.



Farhan aime une femme qu'il croit sa sœur, il a fui la tente paternelle, saisi de ce désespoir vague qui va devenir la maladie moderne :

Un besoin fatigant, un désir furieux
De sortir de moi-même et de voir d'autres cieux,
Un de ces mouvements qui commandent en maître,
Que l'instinct nous inspire, ou la raison peut-être,
M'ont emporté partout, dans ces champs fécondés
Par les trésors du Nil dont ils sont inondés,
Sous ces affreux rochers, battus par la tempête,
Où ce fleuve s'enfonce et cache encor sa tête ;
J'ai couru les déserts et les palais des rois,
Observé chaque peuple et leur culte et leurs lois,
Leurs trésors, leurs soldats, leurs mœurs, leurs origines,
Visité des tombeaux, des temples, des ruines,
Quelquefois sur l'Atlas médité près des cieux
L'éternité du temps, l'immensité des lieux.
C'est là que m'inspirant de la nature entière...

Et Abufar l'interrompt par la protestation de la famille contre ce spleen orgueilleux.

Et tu n'avais donc pas de famille et de père ?
Tu n'as donc rien aimé ?...
N'avais-tu pas connu nos heureuses familles ?
Vu nos chastes hymens, la pudeur de nos filles,
Tes sœurs, dont le soupçon n'oserait approcher ?
Au bout de l'univers qu'allais-tu donc chercher ?
Des lois ? grâce à nos mœurs nous n'en avons aucune.
Des trésors ? Nos troupeaux font seuls notre fortune.
Des tombeaux ? C'est ici que dorment nos aïeux.
Des temples ? Vois la terre et regarde les cieux !
Dieu n'est-il pas présent sous ces augustes voiles ?...

Saléma, qui aime aussi Farhan, qu'elle croit son frère, ressemble peu aux héroïnes pseudo-classiques ; elle souffre comme lui, elle a des mots pareils ; mais comme elle est femme, sa mélancolie est moins emportée ; la passion se change aussi en langueur dans cette première Amélie. Son père l'interroge :

Dis-moi, par quels ennuis, à la raison contraires,
D'une morne langueur les rapides progrès

Accablent-ils ton âme, altèrent-ils tes traits ?
Pourquoi dans le désert, avec un regard sombre,
Seule et le front baissé, vas-tu chercher dans l'ombre
Des ravages du temps quelques débris nouveaux;
Et t'asseoir en pleurant sur de tristes tombeaux.

Si elle renaît à la vie, c'est pour exprimer, en vraie Orientale, une passion brûlante :

La voilà, cette ardeur que ma bouche a trahie,
Que cachaient les langueurs de ma mélancolie !
Oui, je vis pour Farhan, je l'aime, je l'adore.
C'est là cet air, ce ciel, ce feu qui me dévore,
Ce vent de nos déserts, terrible, envenimé,
Moins brûlant que l'amour dans mes sens allumé !...

Pharasmin exprime aussi un amour déjà romantique :

.....Vous seule avez peuplé
Ces montagnes, ces rocs, ces prés, ce sol aride...
Je n'ai connu, senti qu'une captivité,
Tranquille auprès de vous, loin de vous agité...
Enfin je vous voyais sans avoir cru vous voir...
Je vous suivais partout dans le désert errante,
Je recueillais, avide et d'une bouche ardente,
Votre souffle, perdu dans les airs enflammés...
On dirait que le ciel tous deux nous y rassemble
Pour nous voir, nous aimer, pour y mourir ensemble ;
Je ne sais et je cherche, en des transports si doux,
Si je vis dans moi-même ou si je vis dans vous.

Le sentiment de la nature se mêle à cet amour : c'est un point capital, parce que la passion classique était toute galante et enfermée dans les murs des palais ; les pseudo-classiques continuaient à laisser de côté la nature et le spiritualisme, qui sont deux grands facteurs de l'amour romantique. Ainsi la mélancolie de la génération qui a vu la Révolution et son avortement momentané, est déjà dans Ducis, comme dans Chateaubriand, et c'est ce qui nous donne la seule tragédie un peu originale, un peu libre des règles pseudo-classiques que nous trouvions à cette époque

Abufar, ce patriarche du désert, est déjà un grand-prêtre de la nature et de la solitude ; Farhan, cet homme à l'âme troublée, rempli « d'une vague inquiétude »,

> Trop serré dans l'espace et dans l'immensité,

qui veut « sortir de lui-même », qui va promener sa tristesse parmi les rochers, les tombeaux et les ruines, qui monte au sommet des montagnes pour y méditer l'éternité, qui ne conçoit même le bonheur que sous les traits de la tristesse, et qui veut que sa compagne future porte en elle :

> Le doux, l'heureux trésor de la mélancolie,

ce René arabe est déjà l'homme fatal du drame romantique, une ébauche légère d'*Hernani* et de *Didier*.

Parmi les pièces de Lemercier, un autre précurseur du romantisme quoiqu'il s'en soit défendu sincèrement, une surtout, *Pinto* (1799), montre encore mieux combien la tragédie se renouvelle forcément quand elle s'inspire de la poésie vivante et contemporaine, le génie fût-il encore absent.

Lemercier est, comme Ducis, un honnête homme, indépendant, retiré loin du tumulte révolutionnaire par respect pour la Révolution, plein de mépris pour la servitude épique qui succède à l'épopée de la liberté. Il paraît être arrivé en dernier lieu à un scepticisme douloureux : « *Pinto.* — Et cette minute sera mortelle à la tyrannie d'un siècle!... La tyrannie... malheureux ! Si tu en fondais une nouvelle !... Eh ! d'autres mains la briseront ! Ainsi va le monde. »

La pièce, intitulée comédie, est un drame mêlé de comédie à la façon romantique, une représentation mixte de la vie. C'est une des œuvres qui ont inspiré à Hugo cette théorie du drame-comédie. Lemercier, ne pouvant d'ailleurs l'emplir de grande poésie, dépouille au moins son action « de tout ornement poétique qui la déguise » ; il a « rejeté le prestige quelquefois infidèle de la tragédie et des vers ».

Pinto est une sorte de pièce à la Beaumarchais, mais plus tragique, et qui n'est plus autant tenue à faire rire pour déguiser la leçon et la satire. Pinto, c'est le peuple, c'est Figaro grandi, ne bornant plus son ambition à perdre les seigneurs en servant leurs passions, un Figaro qui a fait son chemin, devenu conseiller d'un ministre, et menant avec son maître le pays tout entier ; il renverse une royauté. Pinto est aussi un peu Ruy-Blas. Le sujet de la pièce est en apparence la conspiration de Bragance ; en réalité, c'est la Révolution française. Pinto, l'homme obscur dont le génie mène les grands, a pour pendant l'archevêque de Bragues, le type du courtisan, plat avec le souverain, superbe avec le peuple ; c'est le vieux monde des préjugés et des prérogatives nobiliaires, qui n'existe déjà plus et ne s'en doute pas, c'est la noblesse d'antichambre conseillant à Louis XVI d'envoyer les valets de Versailles fouetter cette canaille qui vient de prendre la Bastille (*Pinto*, acte V). La Révolution est là, victorieuse, entourant l'archevêque, qu'il parle encore de foudroyer la ville avec les canons de la citadelle, prise depuis longtemps par les révoltés.

Toutes ces scènes sont vives, animées, on y agit presque plus qu'on ne parle ; il y a longtemps que la comédie a trouvé le drame moderne, alors que la tragédie s'obstine à le chercher encore.

Les spectacles de la nature entrant dans le drame, la peinture complexe de l'homme avec ses côtés grands et ses côtés faibles, rattachent clairement Lemercier aux romantiques. Pinto dit quelque part un mot remarquable, qui ne sera point perdu : « Le bonheur a sa mélancolie » (acte II, scène IV). Nous le retrouverons dans le drame, où Hernani dira à dona Sol :

> Tu dis vrai, le bonheur, amie, est chose grave...
> Son sourire est moins près du rire que des pleurs (1).

(1) Res severa verum gaudium. (Sénèque.)

Quoiqu'il y ait peu de rapports entre Hernani et Pinto, le poète romantique avait profité des théories et des essais d'un chercheur qui força les nouveau-venus à s'occuper de lui. La scène où le duc de Bragance se fait donner la liste de ses partisans et de ses ennemis peut être vaguement l'origine de celle où Cromwell se fait énumérer les conspirateurs, et, par suite, de celle où don Carlos se fait aussi redire les noms des conjurés, scène imitée plusieurs fois par Dumas, car les romantiques ont ainsi un petit nombre de clichés commodes soit pour l'exposition, soit pour l'effet.

L'idée du muet Pietro dont Lemercier se sert ingénieusement sera notée par Hugo, qui note tout, et accumule dans un seul drame dix fois trop d'effets et de trucs, parce qu'ils sont propres à étonner le public, à faire enrager les académiciens, à épouvanter la tragédie classique ; il n'est pas jusqu'à l'armoire où don Carlos se fait enfermer qui ne soit empruntée à *Pinto*, pour fournir un effet comique équivalent. Il y a encore analogie entre la situation de la vice-reine de *Pinto* et celle de la reine Marie Tudor devant la révolution montant comme une marée.

Ces constatations poussées plus loin nous montreraient que les romantiques de 1830 n'ont rien inventé au théâtre, ni la peinture complexe de la vie et de l'homme, ni la comédie mêlée au drame, ni le grotesque mêlé au tragique, et qu'ils n'ont pas même fabriqué à neuf leurs décors et leurs accessoires. La vraie nouveauté de 1830, c'est que pour la première fois depuis deux siècles la grande poésie reparaissait au théâtre.

IV

Y reparaissait-elle tout entière ?

Pourquoi et dans quelles conditions est-elle montée sur la scène ? Pouvait-elle susciter une forme neuve et faire

école ? Se prêtait-elle même par sa nature à entrer dans le moule dramatique ?

Au XVIIe siècle, la grande poésie a passé tout entière au théâtre ; d'Aubigné, qui meurt en 1630, appartient au XVIe siècle ; Malherbe était mort avant lui. De 1630 à 1700, il n'y a pas d'autres grands poètes que les poètes dramatiques.

Cela fut parce que cela devait être. La grande poésie classique, sous Louis XIII et Louis XIV, a tout ramené à l'homme et à ses passions. Le spectacle des bouleversements de peuples n'y est point contemplé directement, mais de loin et à travers le calme majestueux du règne. Les grands cris de l'homme qui s'efface et se fait petit en face des révolutions de la foi, de la politique, seront poussés par la poésie du XIXe siècle : la poésie classique examine l'homme intérieur ; c'est là le microcosme en qui elle concentre tout. Le théâtre est bien, dès lors, le cadre qui lui convient le mieux. Cette cour, qui est elle-même en représentation, assistera à la représentation tragique. Les troubles de la passion héroïque traversée par les fatalités de la vie ; les luttes intérieures, l'homme pris entre ses amours et ses devoirs, les maîtres du monde partagés entre leurs passions et leur dignité, entre leurs désirs de vengeance et la grandeur d'âme qu'ils tiennent de l'habitude de commander ; ce qui se passe dans l'âme du père quand la patrie demande ses fils, dans l'âme de la femme à qui elle prend son mari, de l'amante à qui elle prend son amant ; bref, la passion, noble ou avide, vaincue par l'héroïsme ou victorieuse, traînant l'homme au déshonneur et au crime, voilà le fonds tragique. Les grands événements causes de ces troubles sont dans la coulisse ; ils déconcerteraient les spectateurs qui ne les connaissent plus, dans un royaume où tout est réglé, ordonné, compassé. Si l'on regardait derrière la toile, on verrait dans *Horace* une lutte décisive qui va faire d'un peuple l'esclave d'un autre ; dans *Cinna*, la république,

avec les derniers efforts de son agonie, qui fait place à l'empire ; dans *Nicomède*, la liberté des peuples et des rois aux prises avec la conquête romaine, l'héroïsme individuel en face de la force brutale, maîtresse du monde ; dans *Polyeucte*, le christianisme que dissout la famille et la société romaines ; dans *Andromaque*, l'écroulement d'un empire asiatique, avec des incendies de villes, des massacres de peuples, des princesses vendues et esclaves des vainqueurs. Et ces sujets valent, pour le moins, ceux que les romantiques, dans les préfaces faites après les drames, prétendent avoir voulu traiter. Mais le théâtre classique ne représente tous ces grands événements que par leurs effets sur l'homme. Où les primitifs voyaient la fatalité, la jalousie des dieux, où les romantiques ont vu les vastes desseins de Dieu menant le monde au progrès, les classiques n'ont pas voulu regarder. Est-ce Dieu qui fait gronder l'orage ? Est-ce Neptune ? Eux, ils font de l'art ; ils voient l'effet, non la cause ; l'homme s'agite, cela leur suffit ; quelles mains tiennent le fil ? peu leur importe.

Il n'en fut pas, il n'en pouvait être ainsi des poètes romantiques. En face des plus grands changements qui aient troublé l'âme humaine, il ne leur est pas loisible de ne pas les contempler. L'ébranlement dure encore, toute pensée forte et haute en est atteinte, les humbles travailleurs seuls plient sans rompre sous l'orage.

Une société en travail démocratique, pleine d'élan et de crainte, de doute et d'enthousiasme, n'est pas un public qui puisse, tranquillement assis, contempler le spectacle du monde sous la forme d'une cour où des rois et des princes passent en dissertant éloquemment sur l'état de leur âme. La forme dramatique ne se prêtait pas facilement, comme la poésie lyrique, aux épanchements des âmes inquiètes.

De son côté, le poète, au XIXe siècle, n'est plus, comme dans la société monarchique, l'amuseur sublime d'une élite,

le spectateur impartial et inutile du tableau de la vie. Dans la société démocratique, le poète se suppose « une mission » ; il se croit le pilote qui gouverne à travers les révolutions ; il lit dans les astres la route qu'il faut suivre ; tantôt il est prêtre, il lui faut prêcher, enseigner, civiliser, être le médecin des âmes ; tantôt il est soldat, il combat, ses écrits sont une arme ; il entraîne ou retient la foule, il encourage le pouvoir qui fait bien, et frappe d'une satire le pouvoir qui fait mal. A ce poète il faut des armes de jet, un carquois toujours plein, des flèches légères qu'il peut lancer à tout instant. Il est triste, il dit sa tristesse dans une élégie ; il est enthousiaste : il écrit une ode ; il est courroucé par le mal : il jette au mal une imprécation. Il note ainsi tour à tour les divers états de son âme, et tout cela intéresse le public, car tous, plus ou moins, sont lancés comme lui dans la lutte de la vie, dans la bataille démocratique ; tous cherchent, s'émeuvent, s'enflamment, se découragent ; chacun voit avec intérêt dans l'œuvre du poète l'image de ses passions de tous les jours. La foule règne, le poète vit la vie de la foule, et la foule par suite s'intéresse à la vie du poète.

Au XVIIe siècle, le poète observait plus et éprouvait moins ; il devait choisir dans la vie ce qui peut intéresser une élite, et travailler plus longuement des œuvres plus complexes. Peu de journaux, peu de revues, et qui ne servent qu'à constater l'apparition des grands ouvrages ; aujourd'hui, au moyen des revues, l'auteur, s'il compose un livre, ce qui devient rare, le compose par morceaux, et le distribue de même au public. Le poète produit donc au jour le jour, et au lieu de condenser ce qu'il a éprouvé ou observé en quelques œuvres puissantes, compliquées, savamment construites, il s'éparpille, se détaille en fragments. Il donnera la même somme ; mais, au lieu d'un rouleau d'or, ce sera une quantité de menue monnaie, et si un jour il n'a pas d'argent, il donnera du cuivre. Le rouleau d'or c'était

la tragédie, le poème épique ; la menue monnaie, ce sont les pièces lyriques.

Remarquons le bon et surtout le mauvais côté de cet état de choses. Une immense circulation littéraire, mais qui sans cesse a besoin d'être entretenue, ne peut l'être que par des œuvres hâtivement produites. L'œuvre d'art se jette dans le torrent de la publicité par tronçons qui, une fois partis, ne se rassembleront plus. Première déchéance pour l'œuvre d'art. De plus, c'est certainement un bienfait de notre époque que l'œuvre d'art nourrisse l'artiste, mais un bienfait pour l'artiste seul ; car l'œuvre d'art dont il attend son pain quotidien, qui bientôt même lui apportera fortune et renommée, doit se hâter pour satisfaire le public. La foule est avide de neuf, et le poète avide de récompense. L'œuvre partira vite, ébauchée seulement ; sera-t-elle plus tard reprise et parfaite ? Non, hélas ! car d'autres œuvres suivront qui feront oublier les premières, les pousseront devant, les éloigneront sans cesse de l'artiste. La statue pourrait être de bronze ou de marbre ; mais elle restera terre ou plâtre, pauvre statue qui risque bien à la fin de s'émietter et de disparaître. En restera-t-il trace dans cent ans ? Mais souvent est-ce même une statue ? Non, c'est une étude, ce sont dix études où l'artiste se dépense, et la statue définitive n'est jamais faite.

Voici Victor Hugo : quel grand poète ! quelle belle vie de labeur incessant ! quelle ascension constante d'un génie ! quelle action sur tout un siècle dont il finit par être le dieu ! que de tons divers, que de beautés qui semblent s'exclure ! que de cordes à la lyre, quel orchestre !... Mais voyons l'œuvre. Où est là-dedans le livre parfait ? Des morceaux parfaits, oui ; et encore ? Prenons les *Odes et Ballades*, les *Orientales*, les *Feuilles d'automne*, et ainsi jusqu'aux *Contemplations*. Que de sujets dix fois traités dans dix pièces, dont aucune n'est définitive, dont beaucoup sont à la fois trop longues et incomplètes, et qui, restées dans les cartons

du poète, eussent été peut-être un jour fondues par lui dans un magnifique ensemble où les longueurs auraient disparu, où les beautés se seraient fait valoir ! De bonne heure le poète adresse une ode à la colonne Vendôme et à l'Arc de triomphe ; les deux pièces seront éclipsées par deux autres postérieures. L'œuvre du poète contient ainsi tous les essais de jeunesse, qui, je le veux bien, feraient honneur à la maturité de plus d'un, mais dont l'intérêt diminue quand on a vu le génie dans sa force revenir sur ses premiers essais. Il est vrai qu'il est intéressant de suivre, du commencement à la fin, ce développement d'un grand esprit. Mais, après tout, que nous apprend l'évolution des idées et des opinions de Hugo, que ne nous ait déjà appris l'histoire du siècle ? En serait-il moins grand s'il n'avait pas commencé par être royaliste, s'il avait un jour produit les *Voix intérieures* sans débuter par les *Odes et Ballades* ? Déjà ces débuts peu originaux du jeune homme à qui la vie ne s'est pas révélée ne nous touchent plus autant aujourd'hui ; la postérité les ignorera ; il faudra faire un choix, et donner à nos neveux la jouissance non mêlée de quelques chefs-d'œuvre ; dès lors les œuvres complètes seront reléguées dans les bibliothèques pour les érudits.

Cet éparpillement de la production poétique, cette mise en pièces d'un génie, ce débit en détail des plus belles facultés est le grand défaut de la littérature de ce temps-ci ; et si ce défaut nous frappe peu, c'est qu'on ne voit pas le mal quand on vit avec lui ; mais ce mal est réel ; la postérité choisira, et les poètes y perdront.

Quoi qu'il en soit, l'état démocratique, le rôle du poète, les besoins de la foule, la trop grande indulgence de l'artiste moderne pour lui-même, tout commandait à la poésie de ce siècle la forme lyrique.

Cette forme convenait mieux aussi à la nature même de la poésie romantique. Quelle est, dans ses traits principaux, cette poésie ? D'abord un renouveau de foi, ou plutôt une

foi nouvelle, le spiritualisme, foi plus épurée, mais aussi plus nuageuse que jamais, plus prête que jamais à se dissiper au moindre souffle, à se résoudre en larmes et en doute. C'est la croyance à l'immortalité de notre âme, c'est Dieu vu partout dans son œuvre, dans la magnifique nature, Dieu vu dans le soleil qui se lève, dans les étoiles de la nuit. C'est aussi le doute, la lutte intérieure, l'effort pour croire, car l'homme romantique chante son hymne de foi, ayant au flanc, comme il dirait, la blessure du doute. C'est encore le découragement de cette vie où paraît régner le désordre, où les trônes et les religions s'écroulent sans que rien console de leur chute ; de cette vie où tout passe si vite, où l'amour ne peut se construire une demeure ; c'est la mélancolie que met au cœur l'éternelle impassibilité de la nature en face de nos souffrances les plus poignantes ; c'est aussi le calme qu'elle met enfin dans l'âme, cette tranquillité de la nature qui parfois parvient à nous guérir. La poésie romantique a vu le fond de l'homme. Si le voile d'une foi nuageuse lui cache encore le vide de la destinée future, car le romantisme a cru à l'immortalité jusqu'à la mort, il ne lui cache plus le vide de la vie terrestre. Il appàraît, ce vide, à l'homme jeune encore, qui voit la jeunesse s'enfuir, avec ses illusions et sa foi dans l'amour, qui voit l'âge mûr bientôt écoulé, sans que l'ambition, même la plus noble, ait suffi pour remplir le cœur. Et si la vie humaine est misère, misère aussi tout ce qu'elle a produit, misère la gloire, la puissance des peuples, misère l'empire des Césars, misère Athènes disparue, le Parthénon démoli, le Colisée en ruines ! Misère ce que fait l'homme d'aujourd'hui ! le monde n'est que ruines ; la Liberté est couverte de crimes, Quatre-vingt-treize est sanglant, la guillotine a pris les traîtres à la patrie, les femmes innocentes et les sublimes tribuns qui ont rêvé le bonheur du monde ; et la démocratie aussi est misère ; tournant à la démagogie, elle menace d'opprimer la pensée, le droit ; le poète se voit seul au-

dessus des hommes qui bientôt ne l'écoutent plus, et le vaisseau sans pilote marchera aux mains des inhabiles et des médiocres.

Voilà, dans ses traits les plus saillants, la poésie du XIXe siècle. Or le drame ne vit pas du rêve qui se tient au-dessus de la vie, mais des passions qui s'y mêlent. Voilà pourquoi le poète a plutôt pris sa lyre : tantôt il touche les cordes d'une main languissante dans sa mélancolie profonde, tantôt il les frappe avec énergie comme un Tyrtée allant au combat. Dès lors, tenant cette lyre à la main, il lui a confié tout le reste ; il lui a dit les illusions de la jeunesse, l'amour du jeune homme, l'amour du mari, les enfants et la joie du foyer, il lui a dit la douleur de perdre les êtres chers ; il lui a dit la peine de penser, la douleur de l'inspiration qui s'impose ; l'envie attachée au poète, la fierté du génie. A d'autres moments, il a tendu la corde d'airain qui sonne la guerre au mal, au crime, venge la liberté, demande pitié pour les puissances tombées, pour les orgueils brisés, pour les peuples abattus, pour les déshérités et les méchants mêmes.

Il n'est presque rien resté pour le drame, et ce qu'il admet de poésie sonne le lyrisme : il n'était pas possible qu'il en fût autrement. Lamartine n'a pas essayé le drame. Hugo seul avait un génie assez complexe pour créer des personnages, faire vivre une époque, construire une intrigue. Mais quel est le drame ainsi créé par un poète dont le génie prenait invinciblement la tournure lyrique ? Un drame lyrique, tout imprégné des passions du jour, où les personnages sont des voix sublimes plutôt que des caractères. Ce drame certes est loin d'être médiocre, malgré ses énormes défauts, car un poète qui compte parmi les plus grands y a transporté beaucoup de la poésie du siècle.

V

Les révolutions s'y reflètent en admirables tableaux : c'est le peuple grondant dans la rue, forçant la volonté d'une reine (Marie Tudor) ; c'est le spectacle grandiose de la décadence des monarchies, l'Espagne et l'Allemagne ; c'est le drame intérieur de l'ambition qui rêve l'empire du monde (Hernani), avec le pape et Dieu.

Le problème de la destinée humaine y est douloureusement agité, dans la vie étrange, triste, « fatale », d'un Didier, d'un Ruy-Blas ; ailleurs c'est la fatalité qui s'attache à l'innocent ou aux fautes commises ; elle poursuit inéluctablement Marion Delorme, malgré ses efforts pour se régénérer et trouver le bonheur ; elle poursuit Lucrèce Borgia et punit la mère des crimes de la femme ; elle poursuit Hernani et se dresse inattendue au milieu de la joie des noces.

La grande poésie dans le drame romantique, c'est encore la foi à l'immortalité, qui soulève et soutient l'âme au moment de la mort, exprimée par Didier condamné, par dona Sol mourante. Ce sont les grandes passions élevées au degré sublime, les grandes douleurs conduites au paroxysme, les colères effrayantes de l'homme romantique, les haines et les vengeances épiques.

Ce sont les appétits de grandeur du plébéien parvenu à la liberté politique par la Révolution, tout le déchaînement des passions de l'homme du peuple, jusque-là en dehors de la vie publique, les rêves du plébéien amoureux des duchesses, qui parvient à gouverner les royaumes et qui reçoit sur son front le baiser des reines ; tous les élans de fierté de ce même plébéien qui avec son courage tient tête aux rois (Hernani), les punit s'ils l'outragent (Triboulet), avec son génie domine les seigneurs (Ruy-Blas).

Ce sont les grandes angoisses de la vie ; l'angoisse de l'amante, de dona Sol suppliant l'homme inflexible qui tient dans ses mains la vie de son amant, l'angoisse de Marion, suppliant pour Didier condamné à mort, l'angoisse de Lucrèce Borgia en face de don Alphonse, cette angoisse qui supplie, qui cherche à tromper, qui feint, qui caresse, qui menace. C'est la sombre poésie de la mort, la mort par le poison qu'on boit, pour tenir la parole donnée, la mort de l'innocent condamné à la hache, la mort volontaire de celui qui se sacrifie, comme Didier, la terreur de la victime sacrifiée, comme Catarina, la peur de la mort dans la jeunesse qui veut vivre, l'appareil lugubre des cortèges funèbres venant troubler les fêtes, le condamné voyant son cercueil ouvert, et entendant de ses oreilles les dernières prières faites pour lui.

C'est la poésie de l'amour romantique ; l'amour faisant préférer le déshérité au puissant, mettant la grande dame dans les bras du bandit, la reine dans les bras du sujet ; l'amour heureux et chaste, l'amour troublé, malheureux, poursuivi par la fatalité, le premier baiser dans les larmes au milieu du tumulte et du malheur, le premier baiser que l'amante accorde parce qu'il sera le dernier ; les extases de l'homme moderne, si nerveux, d'une sensibilité si exquise et si violente, les désespoirs, les reproches et les pardons, les poignantes douleurs de la jalousie, de l'amour trompé qui brise la vie de Didier et de Gilbert ; l'amour dévoué jusqu'au crime, l'amante qui sacrifie jusqu'à sa pudeur ; l'amour mélancolique du vieillard dont l'âme est restée jeune dans un corps flétri.

Cest encore la satire du mal triomphant, du crime et du vice des puissants venant briser par caprice le bonheur des faibles ; c'est la luxure des rois et des reines salissant la pureté des femmes et chassant le bonheur des humbles foyers.

Puis, enveloppant toute cette poésie d'un magnifique manteau, la poésie évoquée du passé ; les mœurs, les vertus

héroïques, les grands vieillards qui représentent l'honneur et la loyauté devant la décadence des neveux, l'hospitalité encore sacrée, accueillant le mendiant comme un roi ; la fierté de la race, l'honneur des aïeux dont les portraits sont là pour voir les vertus ou la honte de leurs fils, la fidélité chevaleresque du serment.

Et toute une poésie de propagande morale, une prédication jetée à la foule du haut de la scène, les petits, les humbles, le peuple consolés et vengés, les grands abaissés, la pitié tombant sur les criminels même, allant fouiller leur âme pour y trouver le sentiment généreux qui leur vaudra sinon le pardon, au moins la pitié.

Et notons ici, nous le verrons à propos du lyrisme, que ce ne sont pas seulement les grands thèmes de la poésie qui entrent dans le drame, ce sont aussi toutes les images poétiques qui peignent la vie, la destinée, les passions, images que le théâtre classique s'interdisait, ne pénétrant que l'intérieur de l'âme. C'est aussi toute la poésie de l'imagination, du rêve, de l'impossible, de l'irréalisable, qui a pris place dans le drame avec la poésie lyrique et les inspirations plébéiennes.

Telle est, dégagée des défauts inhérents au romantisme, la grande poésie que contient le drame romantique, la grande poésie expression de l'âme démocratique.

Ce n'est donc pas la poésie qui manquera au théâtre, quand un grand poète abordera la scène. Mais ces poètes trop habitués à la lutte, ces poètes de combat, payent de leur personne et n'enfantent souvent des personnages, si beaux qu'ils soient poétiquement, que pour être directement leurs interprètes. De là le lyrisme exagéré, de là une humanité trop spéciale.

Le drame romantique aura encore, nous le constaterons, d'autres défauts que ceux de son époque ; il se ressentira naturellement des défauts personnels aux poètes ; et il se trouve précisément que le grand dramaturge romantique

est celui de tous les poètes de son époque qui a les défauts les plus énormes. Il est théâtral dans le lyrisme et lyrique dans le dramatique ; il apporte à la scène une imagination puissante, mais sans frein, un goût spécial pour l'antithèse violente, pour les effets heurtés, pour le grotesque opposé au sublime, pour le développement ambitieux, le coup de cymbales de la fin, un instinct extraordinaire de l'invisible, du mystérieux, une vision qui dégénérera plus tard en hallucination.

Son génie antithétique exagère la violence des contrastes. Les passions nobles sont placées par réaction, non pas dans le peuple, ce qui serait l'esprit du temps, mais dans des êtres grotesques ou hideux, d'une hideur physique ou morale.

Enfin, dernière preuve que la poésie du siècle n'était pas faite pour le théâtre, le théâtre n'est aux yeux du grand poète qu'une tribune à soulever la foule, et pour laquelle le génie seul est un mandat suffisant. Cette tribune, il n'y fit qu'apparaître. Du jour où il eut obtenu un mandat d'élu populaire, il préféra la scène politique (1).

Il n'y paraîtra pas non plus bien longtemps, il n'y aura pas l'action qu'il espérait avoir ; il faudra revenir au livre, la vraie tribune du poète.

VI

En résumé, les trois formes principales de la poésie : l'épopée qui raconte, le drame qui met en scène, l'ode qui chante, n'existent réellement que par la grande poésie qui vient les habiter ; quand elle les a quittées, ces formes restent comme des moules vides, que jamais n'utiliseront les

(1) « Il avait moins besoin du théâtre : il allait avoir la tribune. » (*Victor Hugo raconté*, LXVI.)

efforts des talents les plus ingénieux d'une autre époque. De plus, la grande poésie ne les habite guère qu'une fois. A ce moment, ces genres prennent un éclat extraordinaire qu'ils ne retrouveront plus ; car le génie qui rend l'humanité dans des œuvres typiques ne laisse plus rien à faire après lui, dans le même genre. Ainsi Corneille et Racine épuisent l'étude psychologique de la passion dans ce qu'elle a de général et d'humain.

Néanmoins, le système français s'étant trouvé relativement exclusif, nous voyons que l'esprit français ne se contente pas de cette première splendeur de la tragédie, à laquelle avaient nui les règles et l'antiquité mal comprise. A peine Racine a-t-il disparu que, pendant un siècle, les esprits les plus habiles, sentant ce qui manque extérieurement à la tragédie, chercheront à la perfectionner, en vain d'ailleurs ; mais, les temps venus, rien ne pourra empêcher la poésie reparue, même dans un siècle lyrique, de s'essayer une seconde fois au théâtre ; de là une sorte de renaissance courte, très brillante et avortée : le drame romantique, renaissance qui néanmoins n'est pas négligeable, à cause de la quantité de grande poésie qui entre au théâtre, et parce qu'elle a délivré la scène française de la servitude des règles étroites ; liberté péniblement conquise, mais qui peut-être ne suscitera jamais le chef-d'œuvre attendu, si la grande poésie ne doit plus reparaître au théâtre.

LIVRE II

LES SYSTÈMES

I. Qu'est-ce que le genre tragique ? D'un critérium pour apprécier les systèmes divers : les conditions d'existence du genre ; le juste milieu, c'est-à-dire l'union de la plus grande somme de poésie et d'observation morale avec les nécessités théâtrales, le mélange raisonnable du général et du caractéristique. — II. Examen des systèmes : le système antique. — Représentation plastique et poétique de la vie. Action, lieu, temps. Séparation du tragique et du comique. — III. Le système espagnol. La tragédie née du Mystère. La convention scénique, absence de décor. La tragédie psychologique sort peu à peu du spectacle historique. Le comique et le grotesque dans le drame, restes du théâtre primitif. — IV. Le système shakesperien. Le drame historique et le drame psychologique. L'émotion poétique et l'émotion psychologique. Le caractéristique. Le grotesque servant d'antithèse et le grotesque traditionnel. Enfance du décor. — V. Le système classique. Les unités ; leur inutilité. Comment elles sont à la fois une invention des médiocres et une expression de l'esprit français. Nullité de lieu. — Beauté et grandeur de la tragédie classique. Le spectacle de la vie ramené à l'étude de la passion dans ce qu'elle a de général et d'éternel. Dialogues ; les confidents et leur nécessité ; monologues. Défaut de la tragédie classique : elle renonce a utiliser la scène ; sous sa forme la plus belle elle n'est point faite pour la scène. — VI. Shakespere et le théâtre allemand. Shakespere corrigé par Corneille. Retour au caractéristique, à l'émotion poétique. — VII. La tragédie française à la recherche du juste milieu ; ses efforts vains avant le romantisme.

Un drame n'est ni une épopée ni une ode. Et pourquoi ? Parce que le poète nous invite à venir au théâtre, et parce qu'il nous place devant une scène où vont s'agiter et se mouvoir, penser, parler, des personnages vivants. Il place donc son œuvre, son poème dans certaines con-

ditions ; il transforme la grande poésie en un spectacle. Il y a donc lieu d'étudier a priori quelles sont les conditions indispensables auxquelles la grande poésie pourra devenir un spectacle sans cesser d'être la grande poésie, et d'indiquer un juste milieu dont ne peuvent sortir ni poètes ni écoles sans produire une œuvre tronquée, incomplète, mal venue. Nous essaierons donc de trouver une sorte de critérium, afin de mieux apprécier chacun des systèmes. Nous pourrons ensuite comparer ces systèmes ; nous arriverons ainsi au système classique ; nous comprendrons mieux alors ce qu'il a d'élevé et aussi d'anormal, et comment se justifiait la réforme romantique.

I

Qu'est-ce qu'une tragédie, une œuvre tragique ? Il importe de le déterminer.

Nous partons, nous l'avons vu, de la grande poésie. Elle prendra la forme des passions humaines. Et ces passions seront exposées par des caractères. La tragédie cherchera-t-elle à reconstituer les caractères historiques ? Non, évidemment, mais seulement les passions idéalisées. Si le caractère historique est au-dessous de ce que la poésie peut imaginer, elle doit le grandir : l'œuvre d'art doit tendre à produire la plus grande somme d'émotion dans un cadre donné.

Pour faire agir les passions, une fable est nécessaire ; mais, première condition, la fable sera assez simple : l'action, comme l'époque, le milieu historique et les détails accessoires, ne doit servir que de cadre à la grande poésie ; tant qu'on peut dire d'une tragédie qu'il était possible d'y mettre plus de poésie, elle est médiocre.

Il s'agit donc ici d'un premier juste milieu : tout ce qui

peut s'allier de grande poésie avec une action et une fable.

Mais pour mettre en lumière les grandes passions dans des situations appropriées, il faut choisir, avec des personnages, une époque, légendaire ou historique.

L'époque, et avec elle le lieu ne peuvent être en général indéfinis, imaginaires, comme dans certaines pièces de Shakespere d'un caractère particulier. Car le théâtre fait voir la conception du poète ; or les conceptions imaginaires ne doivent pas prendre corps à ce point. Pour elles le roman, le livre sont préférables. De plus des caractères entièrement feints ne nous attachent pas comme des héros dont le nom nous est connu : une résurrection est, à tout prendre, plus possible, plus humaine qu'une création. Les personnagee légendaires comme Achille, Edipe, n'ont même pour nous l'intérêt des personnages de l'histoire que parce qu'ils doivent à la poésie une vie puissante : il nous semble bien qu'ils ont existé. L'époque sera donc légendaire ou historique, et prise assez loin dans le passé. C'est là une nécessité. L'éloignement grandit les hommes et les sociétés ; de loin, le réel, le vulgaire, le non poétique s'efface de lui-même, travail tout fait. Si le poète mettait sur la scène tragique des contemporains, il lui faudrait, sous peine de ne créer que des abstractions, leur donner le costume et le mobilier contemporains ; impossible dès lors de sortir du drame bourgeois.

Pour le développement des passions tragiques, il faudra aussi que le poète aille chercher des personnages puissants, chefs d'Etats, rois, princes. Les passions n'atteignent qu'en eux le maximum d'intensité et de grandeur ; ils sont seuls exempts du frein que mettent aux passions des petits la loi, la société, la police, la pauvreté, la dépendance.. Une passion vraiment dramatique est celle qui se porte aux plus grands excès ou celle qui, pouvant s'y porter, se maîtrise.

C'est pour cela que le drame bourgeois ne peutremplacer

la tragédie ; c'est un cadre trop étroit. A moins, bien entendu, qu'il ne sorte de la maison et des passions domestiques, qu'il ne prenne quelque grand événement, et, dans une démocratie, des personnages d'élite ; il se rapproche dès lors du drame héroïque.

Ajoutons que la tragédie peut (le drame romantique l'a fait et avec raison) mêler le faible ou le plébéien aux puissants ou aux grands. Mais par cela même il sera difficile que le drame n'ait pas une portée politique, ne sorte pas un peu de l'étude purement morale.

Le choix d'une époque entraîne une certaine quantité de vérité historique, de couleur locale, de costume et de mobilier, autant qu'on en pourra concilier avec l'étude psychologique. Il y a encore là une juste mesure à trouver. Les Grecs sur ce point avaient une grande liberté. Sauf quelques cas, les Perses par exemple, leur cadre est mythologique, leurs héros légendaires. Avant l'écriture, il n'y avait point de passé historique, mais de simples traditions. Homère peint moitié sur ces traditions, moitié d'après son temps. Les tragiques peignent d'après Homère.

Mais les poètes tragiques des temps modernes seront forcés de donner un peu plus d'importance à l'élément historique. Le poète cherche son sujet dans le passé ; mais à mesure qu'on avance, il n'est pas possible de remonter aussi loin. Si les Grecs et les Romains remontent aux temps héroïques, la Renaissance et le XVII[e] siècle ne remontent guère qu'à l'époque historique (le Cid, Horace, Cinna, Nicomède, Britannicus). L'Espagne tragique, Shakespere se contentent du moyen âge, Schiller et Gœthe prennent même des sujets dans les temps modernes. La raison en est facile à comprendre. L'époque et les héros choisis doivent s'adapter facilement à ce qu'il y a de contemporain au fond de toute poésie. Des mœurs trop antiques s'allient mal à des passions modernes. Corneille cherchait d'abord dans la chevalerie et le moyen âge ; mais la tournure que prit, grâce

aux règles, la tragédie rendit plus commodes les héros antiques. Avec le procédé tout philosophique, l'importance des mœurs et de la couleur locale était nulle ; mieux valait donc une époque vague, indéfinie, ou pour le moins lointaine. Quelques allusions aux faits connus, quelques circonstances qui prouvent aux spectateurs l'identité du héros, et justifient le poète de lui avoir donné son nom, voilà tout ce qui est nécessaire à Racine. Les faits à part, Achille, Bajazet, sont des Français : c'est leur plus grand mérite.

Ainsi on remontera toujours moins loin dans l'histoire ; il faudra donc un peu plus de vraisemblance historique. Les modèles étant mieux connus, nous voulons d'eux une copie moins vague. Nous rechercherons, dans la suite de cette étude, la juste mesure à garder. Nous pouvons affirmer déjà que pour les caractères très peu de vérité suffira. L'art n'est que convention, et la première de toutes est d'attribuer une passion, telle que la comprend et l'exprime un dramaturge d'aujourd'hui, à un homme d'autrefois. Le héros doit être grand avant d'être. Si Nicomède, Mithridate, Britannicus sont presque ce qu'on appellerait aujourd'hui des études historiques, cela prouve seulement que le poète a trouvé dans l'histoire des caractères et des situations immédiatement adaptables à la tragédie. Quoi qu'il fasse d'ailleurs, le poète sera infidèle à l'histoire : il n'est pas une passion de la tragédie classique qui n'ait été inconnue à l'antiquité sous la forme moderne, surtout l'amour, dont vit la tragédie.

Pour le décor aussi, et en un mot pour tout ce qui s'adresse aux yeux, la poésie dramatique doit s'adapter aux conditions matérielles du genre, tirer parti, sans se diminuer, de tout ce qui attire le spectateur à la scène. Mais elle ne doit pas abuser du spectacle extérieur. Ce spectacle est au théâtre chez lui ; le théâtre peut ne parler qu'à nos yeux et l'œuvre rester artistique. Mais les œuvres où domine le spectacle pour les yeux ne doivent pas être classées parmi

les poèmes dramatiques. La tragédie peut et doit concilier la beauté supérieure qu'elle a d'être la peinture la plus concentrée de la vie humaine vue à travers une époque, avec les émotions que peuvent procurer aux yeux et à l'esprit les spectacles extérieurs.

Le public du XVII[e] siècle venait au théâtre sans se demander s'il pouvait se contenter de lire la pièce. Mais Voltaire et ses successeurs, en réclamant le droit d'user du décor et de la scène, ne faisaient pourtant que profiter des conditions où le drame se trouve placé, et il sera possible de le faire autant que l'étude morale ne sera point diminuée ou dénaturée.

Donc le problème est là : adapter la poésie aux conditions extérieures du genre dramatique, tenir compte de ce qu'on se sert d'une scène, de ce qu'on emploie des personnages vivants. Tant que le poète écrit seulement, tout lui est permis : le livre s'accommode d'études philosophiques. Mais s'il nous appelle au théâtre, il faut que les personnages vivent aussi d'une vie concrète ; ils ont un corps, il faut donc les localiser dans le temps et l'espace, leur donner des mœurs, un tempérament, un costume, et, ce faisant, trouver le juste milieu.

Les classiques sont restés en deçà, les romantiques sont souvent allés au delà. Telle école met sur la scène des héros vivants extérieurement, mais qui sonnent moins profond ; telle autre les anime d'une vie morale intense et oublie de les animer extérieurement. Nous examinerons chacune à ce point de vue. Le juste milieu, c'est-à-dire l'alliance de la plus grande somme d'étude psychologique et de poésie avec la plus grande somme d'émotion venant du spectacle extérieur, a été sans aucun doute trouvé par les Grecs, puis retrouvé par les modernes. Mais si nous considérons la perfection de l'agencement et des détails, la parfaite adaptation de la matière tragique au cadre de la scène, il nous faudra pour trouver un théâtre qui par

exemple ne découpe pas trop le drame et ne fasse pas voyager le spectateur en vingt endroits différents, qui en un mot réalise l'idéal du drame né jouable, il nous faudra, dis-je, aller jusqu'à Schiller et aux romantiques français.

II

Voyons donc comment les diverses écoles tragiques ont observé le juste milieu que nous venons d'indiquer, ou comment elles s'en sont écartées. Cette courte revue nous permettra de placer à son point la tentative des romantiques français.

La tragédie grecque a été certainement un des plus beaux spectacles que le génie humain ait combinés. Il est, avant tout, poétique et plastique, quoiqu'il soit mêlé aussi de danse et de musique.

Plastique, il l'est plus que ne le fut depuis aucun spectacle tragique ; la plastique y joue le même rôle que dans tout l'art grec, que dans la vie grecque.

D'abord un décor qui était certainement beau quoique simple, malgré la convention qui consistait dans le début à combiner en un seul les trois ou quatre décors nécessaires. Rien ne prouve d'ailleurs que déjà au temps de Sophocle on n'ait pas connu le changement de décors comme il se pratique maintenant. Dans les trilogies d'Eschyle, un seul décor simple est suffisant pour chaque pièce, si nous en jugeons par celles qui nous restent. Dans l'Ajax de Sophocle il est probable que, sans rien modifier au décor principal, le changement des décors pivotants et la disparition de la tente d'Ajax (il ne fallait d'ailleurs que la fermer pour qu'elle ressemblât aux autres) suffisaient à montrer au spectateur une autre partie du camp. La convention put revenir plus tard quand on joua les pièces isolées, et que le lieu de la scène change plusieurs fois dans la même pièce. Mais

comme précisément à cette époque l'art de la miseen scène avait dû faire des progrès, on peut affirmer que le décor était bien combiné pour le plaisir des yeux, mais de façon à présenter comme une image éloignée, simplifiée, idéale, sublime. Ajoutons au décor l'idéalisation des personnages par le masque, le cothurne et le costume, un art scénique qui réglait les places, les attitudes et les gestes pour l'effet plastique, le rôle du chœur qui chante la poésie lyrique avec accompagnement de danse.

Remarquons aussi que la scène a peu de profondeur, et que l'action, par conséquent, se détachait sur le décor plutôt à la façon d'un bas-relief. On voyait deux ou trois personnages sur un fond ; il y avait un premier plan et un second, mais c'était tout. La perspective n'était pas un des effets de cette mise en scène ; d'ailleurs l'action était simple, elle était dans les mouvements de la passion et non dans les mouvements des acteurs.

En se maintenant ainsi plastique, pareille à un bas-relief de temple, la tragédie pouvait être toute poétique, et c'est là qu'était sa grandeur. La musique, très simple, n'était, elle aussi, qu'un moyen d'expression de la passion, la danse même était la traduction des mouvements de l'âme exprimés par les vers. Ainsi la tragédie grecque était un spectacle complet, parlant aux yeux, à l'oreille, à l'esprit, mais simple, parce que tout se réduisait à l'expression de la passion.

Si comme spectacle la tragédie grecque offrait, pour ainsi dire, une projection de la vie sur un seul plan, comme poème dramatique elle réduisait au chant lyrique et au récit épique, interrompus par quelques dialogues toujours poétiques, parlés ou psalmodiés ou chantés, l'exposition de la vie, de la destinée humaine telle que la font la fatalité, la volonté des dieux ou nos passions.

La tragédie est en effet partie du chœur, c'est-à-dire un cortège évoluant, dansant et chantant des poèmes tour à tour lyriques et épiques. Au moment où un poète imagina le

premier acteur pour donner la réplique au chœur, la tragédie n'était encore que l'exécution solennelle, avec chant et danses, d'un morceau de grande poésie. Le sujet en était vraisemblablement une de ces légendes tirées de la vie des dieux, où les hommes sont mêlés, légende qui était pour le poète l'occasion de représenter par le récit et l'ode les aspects poétiques de la vie. Certaines pièces d'Eschyle, qui déjà fait paraître deux ou trois acteurs à la fois, sont surtout une exposition lyrique et épique d'un événement fameux mettant en jeu les passions : ainsi, les *Sept contre Thèbes*. Le spectateur y voit le tableau d'une ville assiégée en proie à la crainte, tableau présenté par les chants du chœur ; puis vient Etéocle qui malmène les femmes éplorées, et montre ainsi son caractère violent. Dans le dialogue qu'il engage avec le chœur, reviennent toujours les lamentations de la ville assiégée ; Etéocle ne les interrompt que par des traits de satire contre les femmes. Puis survient le messager qui fait un portrait épique des sept chefs ; ses descriptions alternent avec des morceaux symétriques dits par le chœur et des couplets d'Etéocle ; la symétrie règne encore dans ce dithyrambe dramatique. Enfin la catastrophe termine la pièce. Dans cette épopée mise en action la poésie est presque tout encore.

Le théâtre grec conservera toujours le caractère d'une œuvre surtout poétique. Il ne songera jamais à réduire le spectacle de la vie où se meuvent les passions, à l'étude psychologique de ces seules passions. Les essais qu'Euripide fera dans ce sens embourgeoiseront la tragédie ; *Andromaque* par exemple est un drame bourgeois auquel manque le prestige de la grande poésie homérique, prestige qui fait la suprême beauté des tragédies grecques.

Le réalisme, dans la peinture des caractères, n'était pas en question ; les personnages étaient héroïques et entraient tout faits pour ainsi dire dans le drame ; il n'y avait pas à les poétiser, il fallait au contraire le vouloir, comme Euri-

pide, pour faire de Pélée, de Ménélas, d'Andromaque, des personnages vulgaires. Les règles de la poésie s'appliquaient à ce drame qui n'était que la poésie en action, et les personnages étaient des créations poétiques. Ils ne ressemblaient aux hommes véritables que par quelques côtés ; mais ils étaient vivants, quoique grandis ; le poète cherchait la représentation idéale d'un héros, mais non la peinture abstraite d'une passion ; et la peinture idéale renfermait l'accessoire réaliste nécessaire non à l'illusion matérielle que les Grecs ne cherchaient pas, mais à la représentation scénique.

Les questions qu'on appelle aujourd'hui les règles, le théâtre grec les ignorait.

Nous ne parlons pas de l'unité d'action, qui a toujours été considérée comme la première condition de toute œuvre d'art. Primitivement, on avait sans doute inventé la trilogie afin de représenter plus largement le spectacle de la vie, de pouvoir transporter la scène sur des points différents, en donnant en même temps par un entr'acte du repos aux acteurs et à l'attention des spectateurs. Le vrai sujet tragique n'était pas, à ce qu'il semble, une action simple, mais la mise en trois actions d'une idée tragique. L'*Orestie* n'est qu'une seule tragédie, c'est la fatalité du crime qui règne dans une famille jusqu'à ce que les dieux y mettent fin ; cette idée poétique sera représentée par trois actions tragiques, qui se relieront, n'en feront qu'une grande ; celle du milieu sera le nœud ; la première sera la préparation, et la troisième le dénouement. Naturellement, telle de ces actions ne pourra être une tragédie complète : ainsi les Euménides, seules, ne signifieraient rien. Mais il arrivera qu'*Agamemnon* et les *Choéphores* seront des tragédies. D'autres poètes détacheront les sujets reliés par Eschyle. Il y a donc eu chez les Grecs deux unités d'action : l'unité d'action poétique et de conception qui domine les trois actes de la trilogie, et l'unité d'action tragique qui

règne dans chacun de ces actes, et qui devint la seule unité d'action quand il n'y eut guère que des tragédies séparées.

L'unité de temps était une question inconnue des tragiques grecs. S'agit-il d'une trilogie? Le poète prend tout le temps que comporte l'unité d'action poétique : ainsi dans la trilogie de *Prométhée* deux des pièces au moins étaient partagées par un nombre incalculable d'années ; il s'agit de dieux qui sont immortels. Dans l'*Orestie,* Oreste, enfant au premier acte, est homme au deuxième, et rien de plus naturel. L'unité d'action comporte cette durée ; quand la deuxième pièce commence, vingt ans se sont écoulés : qu'importe ; c'est la même action qui se poursuit. Nous ne pourrions, il est vrai, supporter qu'un personnage fût

Enfant au premier acte et barbon au dernier,

parce que l'identité physique est au théâtre le minimum d'illusion qu'on puisse demander ; personne ne reconnaîtrait dans l'homme du second acte l'enfant du premier. Mais précisément le tragique grec a évité même ce défaut, car Oreste, qui est enfant au premier acte de l'*Orestie,* ne paraît pas dans cet acte : ce n'est donc pas le même personnage devenu homme que nous voyons, mais un personnage nouveau.

S'il s'agit d'une pièce séparée, la pièce est traitée comme nous traitons un seul acte : il n'y a pas d'interruption dans la représentation. La question de l'unité de lieu n'est donc pas soulevée : le décor est complexe, suivant une convention commune à presque tous les théâtres, et nous ne pouvons faire aux Grecs l'injure de croire qu'ils n'ont pas su rendre satisfaisante pour les yeux cette complexité d'un décor qui en renferme plusieurs.

Ce qu'il faut surtout remarquer dans le théâtre antique, c'est que les personnages, tout en représentant des passions, restent vivants, ne deviennent pas abstraits. Aucune règle

ne gêne le poète, il n'a eu qu'à grandir l'homme naturel, l'animer d'une grande passion ; il a pu le laisser dans un milieu assez réel. C'est l'homme qui intéresse le Grec, et non la passion seule, comme au XVIIe siècle. Aussi entre le système classique outré, qui n'admet que les traits généraux et crée un type abstrait, et le système romantique outré (celui de *Cromwell* par exemple) qui ne considérait au contraire que les traits particuliers et traçait un portrait sans grandeur réelle, trop chargé de traits pour être ressemblant, entre les deux extrêmes le théâtre grec trouvait tout d'abord, sans le savoir, sans raisonner, le juste milieu. Oreste a les traits généraux d'une peinture classique et les traits particuliers d'un portrait romantique. La scène de la tragédie antique, quoique figurée assez sommairement, est un lieu réel et non abstrait, comme le vestibule de Racine ; cette scène change ; elle sera au bord de la mer comme dans un palais, devant un temple comme dans un appartement retiré, sur le sommet d'un mont comme sous une tente de soldat.

Elle admet tous les personnages, ne les divise pas en nobles et non nobles ; à côté du héros sublime on y voit l'homme vulgaire qui parle et agit selon sa nature ; on y voit parfois le comique à côté du tragique, mais sans préoccupation d'en faire un contraste violent.

Leur sculpture aussi bien que leur poésie et leur drame nous montrent que les Grecs avaient sans hésiter séparé de la vie ordinaire le sublime sans mélange pour en faire des œuvres toutes sérieuses et tragiques. De même qu'ils n'eussent point mis au fronton d'un temple ou dans la frise les scènes grotesques que se permettaient les tailleurs d'images du moyen âge, de même ils avaient laissé le comique et le grotesque à un genre spécial, la comédie. Pensaient-ils à la nécessité de reposer le spectateur du sublime continu : au lieu d'émailler de grotesque le tissu de la tragédie, ils réservaient ce grotesque pour une pièce à part, le drame

satirique, qui primitivement devait reposer le spectateur de trois tragédies, avant de devenir, comme il arriva plus tard, une pièce d'un caractère tragique, ainsi l'*Alceste* d'Euripide, qui se joue à la place du drame satirique.

Mais les Grecs mêlaient au sublime assez de naturel, de mœurs, de traits caractéristiques pour que l'homme fût vivant. Ils n'ont point fui systématiquement, comme les classiques français, tout trait qui donnait au type l'apparence d'une personne vivante. Voyez *Prométhée* par exemple, où tous les personnages sont poétiques, où le sublime ne tombe jamais au réel, où cependant l'Océan, Vulcain, Prométhée lui-même sont naturels ; les personnages comme l'Océan, et comme le chœur en général, représentent l'opinion publique, les sentiments et la moralité du commun des hommes, sur lesquels se détache la sublimité des héros ; mais ce naturel humain donne à la peinture héroïque la vraisemblance de la vie. Cette opposition entre les personnages simples et les personnages sublimes est suffisante pour faire ressortir dans tout son éclat la grande poésie ; le spectateur a la force de soutenir le sublime pendant une trilogie, et d'attendre pour se dérider le drame satirique ; les Grecs pensaient que le contraste du grotesque, au lieu de rendre le beau plus beau, peut fort bien dans la plupart des cas lui nuire en distrayant violemment le spectateur dérouté ; que pour la vraisemblance poétique il suffit d'allier du naturel au sublime ; que les côtés comiques ou vulgaires d'un grand homme sont précisément hors de la poésie, laquelle consiste à ne prendre à la vie que ce qui peut intéresser, élever, attacher ; que, ces côtés grotesques étant cachés, l'homme n'en sera pas moins naturel ; qu'Edipe sera tout aussi vivant, quoique le poète ne juge pas nécessaire de nous le faire voir prenant son repas, ou se coupant la barbe. Bref, il n'y a pas trace de ce qu'on a appelé depuis le *grotesque*, du moins dans Eschyle et dans Sophocle. Il est certain que dans Euripide telle pièce, comme

Andromaque, est entièrement bourgeoise, la poésie ne s'y élève guère ; on trouve aussi des caractères tout bourgeois et vulgaires, comme celui d'Admète, contrastant étrangement avec le sublime touchant des autres caractères ; mais, outre qu'il n'y a là rien de véritablement comique, ces Prusias et ces Félix de la tragédie antique sont les derniers efforts de l'art épuisé ; la tragédie s'est embourgeoisée, elle a baissé d'un degré ; dans Euripide, sous la même mythologie qu'Eschyle, sous le décor et le costume héroïques, il n'y a souvent que l'étude des passions vulgaires, des affections de famille ; les demi-dieux et les héros sont des héros dans Eschyle et Sophocle, des hommes dans Euripide.

Les théoriciens du grotesque, pour aller jusqu'au bout de leur système, sont réduits à contester que l'artiste ait le droit de « mutiler la vie », c'est-à-dire d'en extraire le sublime seul. Or ici ils se prennent à leurs propres filets. Toutes les formes de l'art viennent d'un choix fait dans la vie. La comédie naît de ce qu'on choisit, dans le spectacle de la vie, les défauts, les vices et les ridicules. Aussi les théoriciens du grotesque en sont-ils amenés à nier la comédie. Plus de tragédie ni de comédie ; une seule forme de l'art, qui les comprendra toutes deux. Or de cette forme de l'art, jamais un spécimen ne s'est produit. On a pu voir avec les romantiques des tragédies faire place quelque temps à un éclat de rire ; mais a-t-on vu, conçoit-on même quelque chose comme *Horace* et *les Femmes savantes* fondus ensemble ? C'est que les *Femmes savantes* sont, au même degré que la tragédie, l'étude de l'homme en général, mais dans ses défauts. De tout temps l'homme a fait ce départ entre le sublime et les grandes passions, leurs effets terribles, tragiques, et les défauts de la nature humaine ; voir la vie de façon à écrire le *Misanthrope*, l'*Avare*, le *Bourgeois gentilhomme*, *Tartufe*, et la voir de façon à écrire le *Cid*, *Polyeucte*, *Andromaque*, ce sont deux manières de voir incompatibles.

III

Tel était donc le drame grec, parfaitement adapté à ce que nous avons appelé les conditions d'existence du genre. Il va sans dire que ces conditions changeront un peu quand, au lieu d'un théâtre en plein air, le drame se jouera dans une salle fermée.

Il est naturel que le moyen âge n'ait pas retrouvé tout d'abord la forme dramatique idéale. Le drame chrétien, fait pour les fêtes, destiné à occuper, tout travail cessant, et pendant des journées entières, l'attention d'un peuple ignorant, pouvait sans inconvénient être long, interminable même. Comme il était la mise en action, devant des croyants naïfs, d'une légende religieuse, il pouvait se satisfaire des trucs les plus grossiers en fait de décors, de costumes et d'accessoires ; il suffisait qu'il leur rappelât les grands faits religieux, les souffrances du Christ, les vérités terribles de la foi, les supplices de l'enfer. Le spectateur du moyen âge a si peu besoin d'illusion, qu'il va s'offrir lui-même pour jouer le Christ crucifié ; il ne s'agit pas d'être trompé, mais d'être ému, de pleurer sur le Christ, de lui prouver qu'on l'aime. Il n'est pas encore question d'art : on ne cherche pas à condenser dans une œuvre courte, adaptable aux circonstances, au lieu, au temps dont on dispose, le spectacle des passions ; mais de dérouler, tant qu'il durera, le tableau des légendes sacrées, l'histoire des saints personnages : ce qui n'empêche pas les Mystères d'être, par intervalles, sublimes, ou beaux d'une beauté antique. Mais, tout en considérant curieusement ces types de la poésie primitive, nous n'y trouvons pas par page la dixième partie des émotions que procurent les œuvres venues quatre ou cinq siècles après.

La notion de l'œuvre d'art, surtout en fait de théâtre,

revient au monde moderne avec la Renaissance. Mais pendant que la France ne voyait qu'une chose, imiter en tout les drames grecs, les auteurs espagnols n'empruntèrent à ces œuvres grecques que la structure et la condensation qui fait l'œuvre d'art. Le théâtre grec ne prit pas la place de leur théâtre, il les aida à le perfectionner, et le théâtre espagnol fut le premier constitué, avec Lope de Vega.

La *Vie des Saints*, devenue d'abord (c'était la marche suivie par le théâtre antique) *une Vie* de roi, de prince, de personnage profane, devint ensuite le tableau d'une partie de cette vie, celle que l'histoire, la légende avaient rendue célèbre ; on met au théâtre un fragment d'épopée : la jeunesse ou la vieillesse d'un héros ; et déjà même, dans cette jeunesse ou cette vieillesse, souvent un seul fait, une seule action, une seule lutte attire le poète, et il la représente en l'entourant, au second plan, des autres épisodes fournis par l'histoire du héros. L'unité d'action, que trouve d'abord l'instinct du génie, devient une nécessité d'art, une habitude, une règle, mais la seule règle ; on pourrait dire que le poète met une unité d'action dans la vie de héros qu'il a choisie, au lieu de mettre, comme firent les classiques français, la vie tout entière dans l'unité d'action. C'est ainsi que se trouve constitué en Espagne le drame œuvre d'art. Une pièce, *la Jeunesse du Cid*, de Guilhem de Castro, qui révéla Corneille à lui-même, mais qui précisément a été transformée par le génie français, nous montrera la différence des deux systèmes.

On peut comparer les trois *Journées* de la pièce espagnole aux trois pièces de l'*Orestie* d'Eschyle, quoique les trois Journées aient un lien plus étroit. Le sujet de la première Journée est l'insulte faite au comte, et la vengeance qu'en tire Rodrigue ; la mort du comte est la catastrophe finale. Dans la seconde Journée, Rodrigue, qui a satisfait son père et perdu Chimène, triomphe des Maures. Dans la troisième, Rodrigue continue ses exploits ; mais

l'intérêt est concentré sur Chimène, que divers stratagèmes forcent à avouer son amour. Rodrigue revient, et, trois ans après la mort de son père, elle l'accepte pour époux. L'unité d'action est la même que dans l'antiquité.

Quant au temps, la pièce entière dure trois ans, ce qui n'est point nouveau ; l'action de l'*Orestie* dure même davantage. La scène change plusieurs fois dans une Journée, ou, si l'on veut, dans une pièce. Il ne faut pas s'en étonner. Ou le décor est encore symbolique, et, par convention, le même théâtre peut représenter de suite les lieux les plus divers, ou bien, et c'est un progrès qui s'accomplira forcément avec le temps, le décor localise la scène poétique, permet au spectateur de la voir davantage, et dès lors se trouve accepté ce juste milieu qui consiste à arranger l'action de telle façon qu'elle se passe seulement dans quelques lieux différents. Le théâtre espagnol n'en est pas encore là. L'art du décor lui est encore inconnu, le lieu est sur la scène un mythe ; l'action y passe d'un lieu à un autre. L'art fruste des mystères s'est ici conservé ; dans la tragédie antique, il n'en était pas tout à fait de même ; le décor n'était pas absent, il était complexe et conventionnel.

Cette insouciance de la vraisemblance en fait de décor paraît avoir un avantage : le drame peut conserver une ampleur d'imagination, une allure d'épopée qu'il perdra un jour. Mais cette ampleur qui vient de ce que le poète, libre de toute règle, peut nous faire passer d'un palais en pleine campagne, au milieu d'une bataille, cette ampleur, que le roman peut se donner, comme l'épopée, n'est tout à fait une beauté que pour le drame écrit ; car dès que nous avons affaire au drame représenté, elle gêne la vraisemblance, et il y a pour les spectateurs modernes, plus raffinés, une quantité de vraisemblance que le poète s'engage à nous donner, en nous dérangeant pour nous faire venir au théâtre au lieu de nous laisser lire son drame. Il doit se soumettre aux exigences matérielles du théâtre, ou bien écrire sur

son livre : Drames faits pour être lus. « Un spectacle dans un fauteuil » — comme dit Alfred de Musset.

Les changements de décor à vue peuvent paraître simplifier la difficulté : ils ne sont à leur place que dans une féerie ; ils nuisent au drame par leur avantage même qui est d'être rapides ; ce changement fantastique de lieu déroute le spectateur. Ses yeux sont éblouis avec son imagination, et son esprit est détourné un moment du spectacle principal, le jeu des passions.

Le théâtre espagnol diffère donc fort peu du théâtre antique au point de vue de l'unité d'action, et au point de vue du temps et des lieux.

Comme le théâtre antique, toute proportion gardée, le théâtre espagnol laisse de côté la prose de la vie, les actions vulgaires, les discours insignifiants, tout ce qui n'est pas le déploiement idéal de l'activité humaine. Le poète ne nous montrera la pompe d'une cérémonie que si elle doit rehausser son héros ; armé chevalier en présence du roi, fils d'un grand du royaume, Rodrigue inspire de l'amour à Chimène. Le poète ne nous fait assister au conseil où le roi choisit un gouverneur que pour nous montrer la fureur de don Gormas évincé, le soufflet si tragique donné à don Diègue, la douleur de l'insulté, la fierté outrecuidante de l'insulteur qui sort en bravant le roi lui-même. Le poète ne nous mène ensuite dans la maison de don Diègue où l'épée de Mudarra est pendue au mur, que pour nous y montrer le vieillard qui rentre déshonoré, essaye de soulever l'épée, et, trop faible pour se venger lui-même, cherche auquel de ses fils il confiera sa vengeance. Le poète met sur la scène un duel, mais parce que ce duel est celui où un fils valeureux venge son père et perd son amante : on voit Chimène qui se précipite au secours de son père frappé. Il ne nous dépeint une bataille, ou plutôt ne nous la fait raconter que pour nous montrer Rodrigue se couvrant de cette gloire qui doit effacer son meurtre, exalter l'amour et le désespoir de Chimène.

Dans quelques scènes, il est vrai, comme celle du Lépreux, le poète s'est complu à peindre le caractère historique de son héros, sans que ces scènes intéressent l'action ; le théâtre espagnol choisit fort bien une action qui mette de l'unité dans cette Jeunesse d'un héros ; mais il ne sait pas encore tout à fait élaguer ce qui dans cette Jeunesse n'a pas de rapport avec le sujet moral. Il flotte encore un peu entre le drame qui est une série de tableaux où vivent les passions et le drame plus savant, plus calculé pour la plus grande somme d'effet dans un temps restreint, et qui résume tout dans une situation ou une crise, dans un « état d'âme ».

Le drame espagnol n'a pas encore l'idée de cacher aux yeux ce qui peut les intéresser dans le spectacle de la vie. Ses personnages se meuvent dans un milieu poétique, c'est-à-dire dont les éléments sont choisis ; mais de la vie réelle il reste ce qu'il faut de mœurs, de costume, de décor pour que l'homme paraisse naturel et vivant, quoique plus grand que nature ; et cela sans la moindre prétention de ne parler qu'aux yeux, mais aussi sans la moindre prétention de supprimer tout ce qui ne parle pas à l'intelligence seule. Il n'a pas encore l'idée de substituer au spectacle des passions, procédé qui n'empêche pas de nous révéler leurs plus secrets mouvements, une *étude psychologique* de la passion ; il n'a pas pensé qu'il suffisait de nous montrer des hommes analysant eux-mêmes leurs luttes intérieures et nous dépeignant dans des monologues et des dialogues les états successifs de leur âme.

Mais en retenant de la réalité et des mœurs historiques ce qui en est nécessaire pour que les personnages sublimes aient une vie propre, en mêlant les personnages vulgaires aux héros sublimes, le théâtre espagnol est allé parfois, dépassant même Euripide, jusqu'au comique et au grotesque. C'est par un reste d'habitude et par tradition plus que par parti pris.

On remarque, en effet, dès le moyen âge, une tendance populaire à aimer le burlesque et le grotesque contrastant avec le sérieux, et non seulement avec le tragique, mais avec le religieux et le sacré. Inutile de citer les cérémonies burlesques mêlées au culte sans la moindre intention irrévérencieuse ; de montrer le grotesque allié dans l'art, surtout dans l'ornementation des églises, au sentiment religieux le plus profond. Le fait est incontestable. Dans les Mystères, les scènes burlesques émaillent le cours de la légende sacrée, et les acteurs, pour amuser le peuple, se chargeaient d'en amener que l'auteur n'avait pas prévues.

L'art n'avait pas appris à satisfaire séparément le besoin d'émotions élevées et le besoin d'émotions burlesques qui sont dans la foule. On fit du burlesque sur le dos du diable. Quel élan de piété, quelles larmes de joie ou de douleur quand le Christ paraissait, quand il souffrait sa Passion ! Mais aussi quels cris de haine, quels sarcasmes quand le démon surgissait des dessous ! Quelle joyeuse humeur quand Satan, battu, rossé, se renfonçait sous terre, affreux, furieux et grimaçant ! Bref, l'habitude était prise. L'éducation de ce bon public devint bien plus difficile à faire ; il lui fallait de temps en temps sécher ses larmes et se dilater d'un gros rire ; il fallait que l'auteur dramatique le désopilât par quelque épisode réjouissant, sans craindre d'ailleurs de porter atteinte à la solide admiration que l'auditoire avait pour le sublime de la pièce.

Cela fut vrai aussi pour l'Espagne ; et si l'on songe que Lope de Vega compose encore des mystères, car les *autos sacramentales* ne sont pas autre chose, on ne sera pas étonné qu'à la même époque des épisodes comiques soient obligés dans les drames ; c'est ainsi que Guilhem de Castro, ne pouvant pas facilement mettre sur la scène la bataille contre les Mores, la fait raconter, et en profite pour amuser la galerie avec son berger peureux ; il amène ainsi un personnage grotesque sans diminuer Rodrigue ni la valeur tragique de l'épi-

sode militaire qu'il égaye. Il ne s'agit donc point ici d'un système, mais d'un reste d'enfance du drame ; le poète travaille pour le succès ; ce succès comporte une condition : on déridera le gros public. Les mauvaises plaisanteries, les lazzi, les calembours ont la même origine, dans Lope comme tout à l'heure dans Shakspeare : le poète se conforme au goût du temps, le drame fait çà et là quelques sacrifices au reste de barbarie qu'il trouve encore dans son public.

De même il est facile de comprendre pourquoi Corneille, imitateur de Castro, a négligé les scènes comiques et les jeux de mots ; le goût français avait déjà reçu par l'imitation peu fidèle du théâtre antique une première éducation ; et Corneille, briguant plutôt les suffrages d'un auditoire d'élite que les applaudissements d'un gros public, ne fut pas tenu de faire les sacrifices auxquels furent amenés Lope de Vega ou Shakspeare.

En résumé, voici le système qu'on peut tirer des œuvres espagnoles. Il n'est plus question de musique ni de danse, comme dans le théâtre antique. Dès lors, la scène est tout le théâtre, elle est profonde ; il faut que les hommes puissent s'y mouvoir. La poésie s'empare de tout ce que peut avoir d'émouvant la vie, la jeunesse d'un héros, laisse naturellement par définition tout ce que la vie peut avoir de vulgaire, d'animal, de grotesque ; mais, ceci posé, l'homme reste naturel, avec ce qu'il faut de costume, de mœurs, pour encadrer les passions ; il s'agite sous nos yeux dans le milieu historique qui fut le sien ou qu'on lui suppose. L'œuvre est à la fois morale et pittoresque ; à la psychologie des passions s'ajoute ce qu'il faut de vie extérieure pour des spectateurs qui regardent. Sur la quantité de vie extérieure nécessaire, ce théâtre n'a pas raffiné, il ne s'est pas demandé si, la provocation faite, le choc des passions montré, le duel imminent, il était utile de montrer aux yeux le choc des épées, le coup qui fait tomber un des combattants, et qui excite

une émotion, il est vrai, plus physiologique que morale. Il n'a point mêlé par système au spectacle héroïque le comique et le grotesque qui lui sont naturellement opposés, et que le travail poétique avait éliminés ; mais il a semé dans son drame les quelques épisodes comiques par lesquels il était d'usage de divertir et de reposer les spectateurs. En somme, le théâtre espagnol arrive déjà, dans quelques pièces de Lope de Vega et surtout dans ce beau drame de Guilhem de Castro, qui parut à Corneille contenir le germe d'un système idéal, à ce travail de condensation qui cherche à mettre la plus grande mesure d'émotions dans un temps donné. En sorte que raffinant dès lors, condensant cette condensation, élaguant presque tout ce qui est du lieu et du temps, tout ce qui s'adresse aux yeux, un autre système fera de ce choc de passions vivantes, une action tout idéale où chaque caractère deviendra le type absolu d'une passion.

IV

Avant de considérer le système classique, il est bon de nous arrêter un peu sur le théâtre anglais qui ressemble au théâtre espagnol, mais qui lui est supérieur, et qui mène pour ainsi dire le système à sa perfection.

Comme les autres théâtres, le théâtre anglais procède des essais nationaux et de l'imitation antique. En Angleterre l'esprit antique ne pénétra jamais complètement. Le XVIe siècle y est d'ailleurs une époque effroyable au point de vue des mœurs. On ne voit alors rien de pareil en France à Henri VIII, Marie Tudor et Elisabeth. De même, en dépit de la Renaissance, le théâtre anglais conserve la saveur du terroir.

L'abus de la clownerie populaire, d'un côté, et l'abus des péripéties sanglantes, de l'autre, passent jusque dans Shakspeare ; Shakspeare garda aussi l'affectation, le gongorisme

de Lyly. On voit peu d'imitations antiques, si ce n'est les drames lugubres imités de Sénèque auxquels mit fin le succès de Marlow, rendu célèbre par un *Edouard II*, un *Faust*, un *Juif de Malte*. Aussi Shakspeare n'imitera pas l'antiquité. Comme les dramaturges espagnols, il se civilisera à l'école des anciens, il en sortira meilleur et plus habile ; mais il n'emportera pas de modèles à copier. Bien loin de traiter des sujets modernes à la manière antique, il traitera des sujets antiques à sa manière, comme *Jules César*, *Antoine et Cléopâtre* ou *Troïlus et Cressida*. Est-ce à dire que le progrès fait par l'antiquité sera perdu pour Shakspeare ? non, pas plus que pour Lope et Castro. A côté de ses « plays » historiques, Shakspeare fera des tragédies comme *Hamlet* et *Macbeth*. En effet, au moment où le théâtre anglais est constitué, il y a deux sortes de pièces tragiques également en faveur, deux systèmes également goûtés, quoique le second ait ensuite remis le premier dans l'ombre. Ces deux systèmes sont les « *plays* » et les *tragédies*, ou, si l'on veut, les tragédies historiques et les tragédies proprement dites.

Le premier système est la tragédie embryonnaire ; il devait, avec le temps, donner lui-même, et par la force des choses, la vraie tragédie ; mais la Renaissance, en faisant connaître le théâtre antique, hâta cette éclosion. Le poète prend une vie de roi, ou une partie de la vie d'un roi, qui puisse lui fournir des péripéties tragiques, et, en Angleterre, Shakspeare n'a que l'embarras du choix. C'est le système sorti des Mystères et que nous avons déjà vu en Espagne. Aux *Vies des Saints* succèdent sur la scène les vies des héros légendaires et des rois historiques. Pour le menu peuple qui ne lit pas l'histoire, le poète met l'histoire en tableaux ; il ressuscite les héros, les fait parler et agir avec une réalité de vie prodigieuse. Ainsi se forme pièce par pièce l'épopée de l'Angleterre. Mais, en somme, à part la faculté de voir, de faire vivre ses personnages, de ressusciter le passé, le

poète n'agit pas sur la matière tragique. *Antoine et Cléopâtre* par exemple, qui n'est qu'un *play* comme *Henri VI, Henri VII, Henri VIII*, n'est aussi que du Plutarque mis en tableaux.

L'intérêt qu'excitent ces sortes de pièces est grand parce qu'elles illustrent l'histoire nationale. Mais ce système, pour être employé par un génie, n'en est pas moins rudimentaire ; il dramatise l'histoire ou la légende ; il n'en extrait pas une œuvre d'art. Nous souffrons avec les héros tragiques, à proportion qu'ils souffrent eux-mêmes. Donc l'émotion vraiment tragique sera excitée en nous si le poète nous montre un héros dans une situation où ses passions se combattent violemment, dans une impasse où, acculé fatalement, il voie venir la conséquence de ses actes et ne puisse l'éviter. Car alors, ressentant ce que sent le héros, nous sommes, comme lui, dans la perplexité la plus tragique. Il sera donc utile au poète de ne pas donner aux faits trop d'importance et de ne se servir des circonstances historiques que comme déterminant des développements, des explosions, des luttes de passion.

Prenons *Hamlet*. Un frère empoisonne son frère pour épouser la reine et prendre le pouvoir. Le fils du mort venge le père sur le meurtrier ; la mère et épouse coupable se tue. Ce sont là des faits tragiques d'un intérêt secondaire. Mais si ces faits ne servent que de canevas à des luttes de passions, si nous voyons le meurtrier inquiet, agité de remords, craignant le fils de son frère, l'épiant anxieusement pour savoir si le jeune homme ne sait pas le crime et ne médite pas la vengeance, et enfin résolu, pour consolider son premier meurtre, à en commettre un second, à tuer le fils après le père ; si nous voyons la mère plus inquiète encore, partagée entre l'amour de son fils et la crainte d'un juge et d'un vengeur ; si nous voyons, dans ce drame de famille substitué au drame historique et où le choix de personnes royales ne sert qu'à donner aux passions tout leur dévelop-

pement, si nous voyons ce fils, instruit du meurtre, poursuivi par le fantôme de son père qui crie vengeance, épouvanté de ce rôle de justicier qui pèse sur lui, ferme et hésitant à la fois, feignant pour dérouter ses ennemis une folie qui n'est pas loin de devenir réelle, allant comme un halluciné du spectre de son père à sa mère coupable, effrayé de la destinée qui lui interdit toute joie ici-bas, repoussant dans son désespoir la femme qu'il aime et qu'on rapporte bientôt dans son linceul couvert de fleurs, enfin victime lui-même de son triste devoir au moment où il l'accomplit, alors, nous voici en pleine passion ; nous revenons au drame antique, qui, toute proportion gardée, avait cherché les mêmes situations, nous revenons à Eschyle, à Sophocle et à son *Oreste*. Le sujet du drame c'est ce qu'éprouvent des âmes comme les nôtres, jetées au milieu des fatalités de la vie, et partagées entre leurs passions. Et voilà, ce semble, le drame idéal. C'est cette émotion que le *Cid* espagnol nous avait déjà fait éprouver, non pas en nous narrant l'histoire épique du Cid, mais en nous exposant les souffrances du jeune Rodrigue partagé entre le devoir sacré de venger son père et l'amour qu'il a pour Chimène, son désespoir quand il a tué le père de celle qu'il aime, le désespoir de Chimène qui pleure à la fois son père mort et son amant perdu, qui se doit à elle-même de demander la tête du meurtrier et qui craint de l'obtenir, prête à le suivre dans la tombe, la pathétique entrevue où l'amant désespéré vient offrir sa vie, où l'amante offensée la refuse et ne peut haïr celui qu'elle adore.

Telle est la beauté d'*Hamlet*, de *Macbeth*, d'*Othello*, de *Roméo et Juliette*, de *Richard III* et aussi de *le Roi Lear*, qui paraissent jusqu'ici l'idéal de l'œuvre d'art où le génie concentre le plus possible la vie et les passions.

Ce qui les caractérise ces chefs-d'œuvre, c'est le juste milieu en tout. En effet, il faut à une œuvre dramatique, faite pour se mouvoir sur la scène, autre chose que des

tableaux épiques, et les personnages, au lieu de passer devant nous, doivent nous ouvrir leur âme. Mais il ne s'ensuit pas que le spectacle de la vie, présenté par la grande poésie, doive tout ramener à des émotions éprouvées. Les passions condensées doivent se mouvoir au milieu d'événements, et le poète ne peut songer à supprimer entièrement l'élément épique. Il nous émeut par les émotions de ses personnages ; il peut aussi et doit parfois nous émouvoir directement par le spectacle des grandeurs ou des misères de ce monde ; car, après tout, la grande poésie tout entière est l'objet du drame, et la nécessité matérielle de ramener en général la vie à des passions éprouvées ne peut faire supprimer une trop grande partie de cette poésie. Le drame peut réunir et le spectacle de l'homme extérieur jouet de la fatalité, en lutte avec les choses, et le spectacle intime de l'homme en proie à lui-même. C'est ainsi que dans l'*Orestie*, l'émotion dramatique est de deux natures. Nous éprouvons par contre-coup les passions de Cassandre, d'Oreste, d'Electre, de Clytemnestre ; et de plus, ce tableau épique de la destinée d'une famille, de la fatalité qui s'acharne sur une race entière, ce grand spectacle, en un mot, nous émeut de pitié et de terreur. De même pour la trilogie qui exposait les malheurs de la race de Laïus, trilogie que nous n'avons pas complète, mais que nous pouvons nous figurer : de l'ensemble se dégage à la fin une impression directe, celle du spectacle d'une race vouée à une fatalité mystérieuse et lugubre. En général les trilogies antiques paraissent avoir été composées pour produire ces deux émotions, et c'est là le secret de leur éternelle beauté, de leur éternelle puissance. Chaque pièce excite l'émotion que nous appellerons psychologique, celle qui vient de l'intérieur des âmes mis à nu ; la trilogie entière est un vaste tableau de la vie qui excite une émotion poétique. Shakspeare est là-dessus le plus antique peut-être des modernes, incomparablement plus antique que nos grands

classiques ; et le mérite d'Hugo sera d'avoir parfois excité une émotion analogue en conservant au drame la grandeur lyrique et le souffle épique à côté de l'intérêt psychologique.

Considérons *Roméo et Juliette* ; les deux émotions s'y pénètrent l'une l'autre ; les deux font un chef-d'œuvre. La situation des deux amants que tout sépare, et dont l'amour franchit tous les obstacles, nous charme, nous émeut, nous trouble ; mais cette haine des deux familles, chose bien définie, à laquelle se joint cette fatalité obscure qui s'abat à chaque instant sur quelqu'un dans la vie, cette inimitié cause de malheurs, augmentée de malheurs sans cause, ce Roméo qui se tue par une méprise tragique, et tue sa Juliette, ces deux amants qui, il n'y a qu'un moment, sans le savoir, étaient là tous deux pleins de vie, Roméo vivant près de Juliette, Juliette vivante pour lui seul dans son sommeil, et qui sont à présent tous deux morts l'un sur l'autre, ces familles ennemies qui ont fait sans le vouloir tout ce mal, et qui se réconcilient trop tard en pleurant sur deux cadavres, voilà la tragédie complète : psychologie des grandes passions et épopée des grandes fatalités.

Ne prenons plus qu'un exemple. *Richard III*, inférieur en beauté psychologique à *Othello*, à *Macbeth*, compense cette infériorité par le mérite épique. Richard III a les beautés des « plays » de Shakspeare sans les lacunes ; c'est un « historic play » et une tragédie en même temps. La tragédie, c'est cette évolution admirable d'un caractère ambitieux et sanguinaire, comme l'Angleterre seule peut-être en a vu sur le trône, ce sont ces trois reines qui, comme les trois burgraves d'Hugo, représentent trois générations, c'est la scène où Richard séduit Anne, type superbe de la femme sensuelle et héroïque, qui aime la volupté et le sang ; le « play », c'est ce spectacle de la force et de l'astuce se jouant du droit, se jouant de la passion, sans borne versant le sang, jusqu'au jour du châtiment. Ainsi, le spectacle tra-

gique de la vie mêlé à des analyses de passions, voilà la tragédie de Shakspeare.

Dans Shakspeare, plus encore que dans le théâtre antique et le théâtre espagnol, l'homme de la légende ou de l'histoire, qui va représenter une passion idéale, marche et s'agite comme un homme vivant ; il s'asseoit, il a froid ou chaud, ses vêtements lui vont ou l'incommodent ; autour de lui il fait jour ou nuit. Cet homme n'est point un symbole, mais un homme. Bref, le poète part de la vie réelle ; dans la vie réelle, il élague, il choisit, il arrange ; il ne garde que ce qui servira à son tableau idéal ; mais au moins il n'enlève pas de terre ses personnages pour les transporter dans un monde abstrait ; il leur laisse le pied sur le sol, et c'est le pied sur le sol qu'ils pourront vivre en plein idéal sans nous paraître de pures conceptions. Tout cela, notons-le, n'est pas le résultat d'un système. C'est le théâtre classique qui, supprimant tout lien avec la vie réelle, reconstituera systématiquement de toutes pièces une vie abstraite. Il n'y a rien à redire, rien à blâmer, rien de trop réel, rien de contraire, d'inutile même au portrait idéal d'Hamlet, dans les traits que relève l'auteur de *William Shakespeare* : « Hamlet est prince et démagogue, profond et frivole, sagace et extravagant. Il croit et ne croit pas au spectre, il bafoue le trône ; il dialogue avec les passants, argumente contre le premier venu, hait la force, soupçonne le succès, tutoie le mystère. Il parle littérature, récite des vers, fait un feuilleton de théâtre, joue avec des os dans un cimetière. Il a été à l'université ; il est petit, gros ; il tire bien l'épée, mais s'essouffle aisément ; il a soin de ne pas boire trop tôt, il connaît l'hygiène ». Ainsi lesté, dit très bien Victor Hugo, le personnage peut être lancé en plein idéal.

Seulement l'auteur de *Cromwell* s'est trompé quand il a cru que tous les personnages tragiques devaient être taillés sur ce patron. Et d'abord, pour tous ces détails il a trop vu

l'antithèse, et il en a conclu que les héros tragiques devaient être faits d'antithèses. Tous les hommes sont volontiers pour lui profonds et frivoles, sagaces et extravagants, tandis que la frivolité et l'extravagance d'Hamlet sont feintes. Hamlet est petit et gros ; Hamlet ne saurait être en effet grand et maigre, parce que les personnages de ce genre sont trop caractérisés ; mais quel inconvénient y aurait-il à ce qu'Hamlet fût de taille moyenne, et ni gros ni gras ? Aucun ; les personnages tragiques peuvent tous s'accommoder de cette manière d'être. Et pourtant le détail de Shakspeare convient si bien à *Hamlet* qu'il semble achever l'idée que nous nous faisions de lui. Dès qu'Hamlet et Laerte font assaut, cette haleine courte d'Hamlet, ce léger embonpoint sont des détails tout à fait dramatiques et attachants. Les détails réalistes que le poète romantique a accumulés dans *Cromwell* n'ont pas, nous le verrons, la même raison d'être. Ils rendent le personnage prosaïque ; Shakspeare au contraire a eu cet art instinctif et exquis de l'antithèse, qui est un procédé chez d'autres.

C'est ainsi que la vulgarité de la nourrice dans *Roméo et Juliette* rend plus virginal et plus suave ce type idéal de jeune fille italienne, chaste et passionnée à la fois. Mais remarquons ici que si le détail vulgaire sert utilement de contraste, ce n'est pas dans un même caractère. On voit chez Shakspeare des types vulgaires qui rehaussent la distinction et la grandeur des autres, et non dans un même caractère des côtés vulgaires qui auraient la prétention de faire ressortir des délicatesses.

Corneille avait aussi trouvé d'instinct ces oppositions que produisent les rôles vulgaires. Après avoir abusé de l'antithèse au point de créer dans *Horace* des *personnages formules* qui, s'ils ne sont pas sublimes comme Curiace, sont exagérés comme Horace ou mauvais comme Sabine, il trouva du nouveau en inventant le Félix de *Polyeucte* et le Prusias de *Nicomède*.

Les personnages uniquement comiques et grotesques sont rares dans les tragédies de Shakspeare ; car il ne faudrait pas confondre avec eux les personnages enjoués qui mettent par instants la note doucement gaie dans la tragédie. Ce sont en général les rôles vulgaires qui à l'occasion sont comiques ou grotesques, ce qui ne choque point en eux comme dans un héros tragique. D'ailleurs les saillies comiques et grotesques sont en réalité en dehors des rôles, ajoutées à la pièce pour faire rire le parterre. Shakspeare a dû se plier au goût des Anglais du XVIe siècle, goût fort peu raffiné ; tout le monde fera à ce grand génie l'honneur de croire que quand il coupe la tirade d'un héros tragique par des lazzis adressés au machiniste, ou qu'il fait dire par un comparse un mot obscène, il n'obéit pas à son goût propre. Il aurait supprimé ces détails s'il avait travaillé pour la postérité seule ou pour un auditoire éclairé. Et encore nous ferions-nous scrupule dans *Roméo* et dans *Othello* de supprimer tels mots gaillards prononcés par des personnages vulgaires et odieux, mots qui sont dans leurs caractères, qui achèvent de les peindre, de les rendre méprisables, sans faire aucun tort à la pureté de Juliette et de Desdemona ; et même la chasteté indulgente avec laquelle ces femmes pures accueillent parfois ces plaisanteries est le dernier trait qui achève leur portrait idéal.

Il faut donc distinguer, par exemple dans *Hamlet*, ce qui est dit pour la galerie ; il faut distinguer aussi en lui ce qui est feinte ; l'homme chaste dans ses discours, qui simule la folie et y joint encore un mépris non simulé des hommes, qui éprouve et simule à la fois le doute sur tout, jusque sur la jeune fille qu'il aime, prononcera de ces mots tout pleins d'une ironie amère, exagérera sa méchanceté et son scepticisme et se plaira même, blessé au cœur, à blesser les autres injustement.

Nous ne parlerons pas ici d'un certain grotesque qui n'a été grotesque que dans l'imagination des théoriciens roman-

tiques et pour les besoins de leur cause : les sorcières de *Macbeth*, les fossoyeurs d'*Hamlet*, sont du fantastique et du tragique ; les fossoyeurs ne sont point grotesques, mais vrais, et la peinture vraie de ces gens, de leurs plaisanteries sur la mort et sur les crânes, est une ironie tragique du génie sur la misère humaine. Shakspeare est ici biblique ; Bossuet l'eût pu citer et commenter. L'apothicaire de *Roméo*, ce dialogue du désespéré qui achète du poison avec le pauvre marchand qui le vend à regret, tenté par l'offre d'une fortune, n'ont jamais excité l'impression du grotesque. Evidemment le poison tragique n'est pas toujours forcé de sortir d'une boutique de marchand, ce poison se respecte, il est parce qu'il est, il se trouve à point nommé sous la main des désespérés qui le conservent dans d'élégantes cassettes. Mais Roméo à vingt ans n'avait pas de poison sur lui.

Le fou du roi Lear n'est pas non plus un grotesque : c'est une création tragique ; le rire, les lazzis du fou sont tragiques, comme les plaisanteries d'Hamlet sur les crânes. Reste Falstaff. Celui-là est le grand grotesque ! Mais *Henri IV* n'est pas une tragédie ; c'est une « pièce historique », où le tragique n'est qu'épisodique. Il y meurt des combattants ; mais un champ de bataille est parfaitement, à l'occasion, un théâtre tout trouvé pour des scènes burlesques ; les soldats plaisantent sous la mitraille. Falstaff, lui, n'est pas un personnage épisodique ; il est la moitié de la pièce. Le prince Henri est l'autre moitié. Le tout fait une pièce gaie et épique, obscène et morale à la fois ; ce jeune prince, qui sera un grand roi, est un grand cœur et un débauché ; il a pour ami un débauché épique ; mais le corps seul, dans Henri, est le compagnon de Falstaff, qui n'est que corps. Ce qui a tenté Shakspeare, c'est précisément d'opposer dans une pièce deux éléments disparates, égaux en valeur ; de balancer l'un par l'autre. *Henri IV* est une pièce unique et non un système, comme le pensaient les romantiques. Shakspeare a créé *la Tempête* et *le Songe d'une nuit d'été* ;

est-ce une raison pour dire que la tragédie admet des Ariel et des Obéron ? Il a montré qu'on pourrait, en dehors des genres, faire des chefs-d'œuvre. La tragédie n'en est pas moins la tragédie, et c'est dans *Macbeth* et *Othello* qu'il faut voir comment le théâtre anglais l'a comprise et réalisée.

En un mot, la part faite au goût du temps, que l'auteur dramatique est forcé de satisfaire, il reste que le théâtre anglais conserve à la tragédie une quantité nécessaire de réel, de vie vulgaire et d'ironie frisant le comique, sans se confondre avec lui. C'est là tout ; il ne supprime point ce réel et ce vulgaire, il ne l'emploie pas non plus pour lui-même ; il ne mêle point la tragédie et la comédie, la peinture poétique des grandes passions et l'observation satirique des mœurs, des vices, des ridicules. Shakspeare atteint la limite où le vulgaire et le grossier peuvent subsister à côté du tragique ; il a trouvé de ces antithèses que suggère à un génie comme le sien le spectacle de la vie réelle transformé en vision tragique, mais qu'on ne doit pas chercher à imiter. Il n'y a point là de système. Au fond, entre lui et Lope de Vega, il n'y a pas une différence de système, mais de génie.

Pour ce qui est du temps, le théâtre anglais prend, comme ceux qui l'ont précédé, le temps nécessaire au développement de son action.

En Angleterre comme en Espagne, le poète change de lieu à volonté ; l'enfance où est le décor le lui permet, car, ne figurant les lieux que symboliquement ou sommairement, le théâtre peut représenter bien des lieux à la fois, ou successivement ; le changement fréquent de décor est donc négligeable. Le poète n'a pas encore appris à faire œuvre d'art, quant aux lieux : il suit son action, se transporte où vont les personnages et nous y transporte. Le progrès fatal des conditions matérielles lui imposera plus tard de ne

pas montrer trop de lieux pour ne pas couper trop souvent l'action par les repos nécessaires au changement de décor. Une action trop morcelée est pénible même à l'imagination complaisante du spectateur. Shakspeare n'a pas toujours évité ce défaut. Pourtant il faut voir, non combien de fois la scène change chez lui, mais à combien de changements pourraient se réduire ceux qui sont indiqués. Ainsi dans *Hamlet*, au premier acte, la scène est sur la plate-forme, dans le palais, l'appartement de Polonius pouvant être confondu avec l'appartement royal, puis sur la plate-forme. Le deuxième acte se passe tout entier dans le palais, d'abord dans la chambre de Polonius, puis dans une autre salle ; les trois salles différentes du troisième acte pourraient se réduire à une. A ce compte, il n'y a dans le quatrième acte que deux changements de lieu, et un seul dans le cinquième. Aussi est-il assez facile, en somme, d'adapter les drames de Shakspeare à notre mise en scène moderne.

V

Nous voici maintenant arrivés à cette tragédie classique que nous apprécierons mieux et que nous mettrons à sa place dans cette revue sommaire des systèmes.

La France cherchait péniblement à fonder, elle aussi, un théâtre profane après la mort du théâtre religieux. Trop enthousiaste de l'antiquité et de Sénèque, elle semblait s'oublier elle-même pour être grecque et romaine, au lieu de ne prendre à l'antiquité, comme l'Europe et l'Angleterre, que l'idée de l'art et du beau. Aussi elle imitait les imitations étrangères. L'Italie avait avant nous créé la tragédie régulière, imitée des anciens, qui devait être la transition entre l'art antique et le théâtre moderne. L'*Orfeo* de Politien, qui date de 1487, la fameuse *Sophonisbe* du Trissin, qui fut imitée plus de dix fois, l'*Oreste* de Ruccellaï, sa *Ros-*

munda, la *Tullie*, de Martelli, qui sont nées dans le premier quart du XVIe siècle, aidèrent aux débuts pénibles de notre tragédie, qui ne trouvait pas pourtant sa voie. L'imitation de l'Espagne s'y joignit, bien avant Corneille, contrairement à ce qu'on se figure habituellement ; ce qu'elle produit de mieux d'ailleurs, c'est *Pyrame* et *Thisbé* de Théophile, et la *Marianne* de Tristan, l'une imitée d'un poème de Gongora, l'autre d'une pièce de Calderon. Les beaux vers lyriques de *Marianne*, de belles scènes dans la *Sophonisbe* de Mairet, imitée du Trissin, n'empêchent pas que la tragédie française est encore à naître, c'est-à-dire que la grande poésie n'a pas encore paru au théâtre.

A défaut de chef-d'œuvre, des idées bizarres étaient nées, on ne sait guère comment, et il n'appartient pas à cette étude de la rechercher. Par exemple, cette vaste erreur des unités de lieu et de temps. Dans l'interrègne des génies, l'art est à la merci des médiocres, qui, n'ayant point d'autre moyen pour se faire un nom et une importance, inventent des nouveautés bizarres ; l'attention du public se porte docilement sur des questions de forme ; on invente, à proprement parler, des difficultés, comme ces violonistes qui, incapables de remuer un auditoire par un jeu simple et ému, se font admirer en jouant de plusieurs cordes à la fois. Ainsi tous ensemble, médiocres et ignorants, feront la loi au génie qui va venir.

Il faut avouer que Ronsard et Jodelle eux-mêmes admirent ou inventèrent la règle de l'unité de temps ; mais ce furent bien les poètes médiocres, et mieux encore des critiques sans mandat comme d'Aubignac, qui prônèrent et imposèrent ces unités auxquelles Corneille ne se fût pas astreint.

Il faut dire brièvement en quoi furent impardonnables les inventeurs et les prôneurs des unités, en quoi aussi ils furent excusables.

Il est difficile de se figurer qu'on ait pu voir les unités

dans les anciens, où elles ne sont pas. On n'en avait rien trouvé dans Aristote, à qui on les attribua plus tard. On pouvait voir qu'en général l'action d'une pièce grecque ne sortait pas d'un lieu, mais d'un lieu comme l'entendait Corneille lors du *Cid*, d'une ville par exemple ; le spectacle y était continu ; la scène, à cause du chœur, n'était jamais vide. C'est pourquoi l'unité de lieu était toute naturelle. Quant au temps de l'action, les anciens avaient parfaitement compris que certaines conventions étaient nécessaires : ainsi un personnage sort et annonce qu'il se rend à tel endroit ; pour y aller et en revenir, il lui faudrait en réalité plusieurs heures ; mais, après un court chant du chœur, l'acteur rentre en scène : convention nécessaire et de plus acceptable au spectateur ; la pensée, l'imagination, émue par le chant du chœur, ou occupée par un dialogue, ne peut mesurer le temps matériel ; elle se trouve en plein idéal ; nous ne serons donc point étonnés de voir revenir cet acteur qui en réalité vient de partir. Ainsi l'auteur pendant une pièce qui dure trois ou quatre heures peut, sans choquer la vraisemblance, supposer qu'il s'écoule un jour de vingt-quatre heures. Les Grecs ne pouvaient guère aller au delà, dans une pièce sans entr'actes.

Mais les théoriciens les plus intelligents se trompèrent chez nous en ce qu'ils ne virent pas le changement considérable qu'apportait dans les conventions dramatiques l'invention des actes ou plutôt des entr'actes, considérés comme des repos complets pour le spectateur : invention véritable, car ce qu'on appellerait des actes dans les tragédies antiques n'avait nul rapport avec les actes modernes. Dès que le rideau tombe, ou même qu'une sorte d'intermède, lié avec la pièce, occupe et distrait les spectateurs, la pièce est coupée. C'est la plus simple des conventions que de supposer qu'au relever du rideau on se trouve dans un autre lieu et à une autre époque. Les étrangers l'avaient bien vu : c'est au moment où Lope en Espagne, Shakspeare en An-

gleterre coupaient l'action à volonté, transportaient, même sans baisser la toile, le spectateur à des époques et à des lieux divers, que les poètes médiocres élaboraient ces règles sans fondement. Notons que les règles firent un moment fortune à l'étranger, comme une nouveauté qui d'ailleurs se recommandait de l'antiquité, souveraine alors, et se donnait comme le comble du fin et de la difficulté ; or les médiocres aiment surtout les difficultés, qu'une dextérité toute matérielle peut vaincre. Mais, en somme, si on les accueillit, si on se battit pour et contre elles, on ne les observa guère ; la France seule en a été dupe. Les Français n'ont guère eu la tête tragique, au rebours de ce que croyait Voltaire. Eux seuls ont pu faire sérieusement ce raisonnement enfantin qui détruit tout l'art en détruisant la première des conventions, raisonnement selon lequel un seul lieu, la scène, ne peut représenter deux lieux différents. Comme le fait comprendre judicieusement l'auteur de *Cromwell,* il n'y a plus dès lors de vraisemblance au théâtre, tant qu'on ne nous montre pas le vrai palais d'Auguste, tant qu'on ne nous ressuscite pas le vrai Cinna, en chair et en os, parlant latin.

Cette prédisposition à n'admettre aucune des conventions de l'art nous a conduits à l'art le plus conventionnel qu'on ait jamais vu ; car, le théâtre se refusant aux conventions qui permettent de reproduire la vie, c'est la vie même qui a dû devenir conventionnelle pour entrer au théâtre. Nous nous sommes montrés là le peuple exact, qui cherche partout le réel et la raison , le simple et le clair, qui se défie outre mesure de la rêverie et de l'imagination.

C'est précisément ce qui excuse jusqu'à un certain point les prôneurs des unités : l'esprit français a toujours eu, et avait surtout alors, une certaine répulsion pour la liberté et l'imagination, ainsi qu'une tendance à l'abstraction. Les unités, venues de cette tendance, l'augmentèrent encore.

Il y a un lien commun entre la philosophie et la poésie d'une époque : c'est la manière dont cette époque envisage le monde et l'homme ; et pour le dix-septième siècle c'est une manière de voir le monde par l'homme et en l'homme, et de ne considérer dans l'homme que le *moi* conscient ; ce *moi* conscient résume l'univers ; il est, au milieu de l'accident universel, le seul objet digne d'étude. Or ce système, devenu avec Corneille celui de la poésie, n'eût-il pas trouvé les unités établies, qu'il les eût en partie inventées ; elles éliminaient d'un seul coup deux accidents, deux éléments de contingence, le lieu et le temps ; c'est pourquoi l'unité de lieu, absurde en elle-même, est devenue la *nullité* de lieu, qui est raisonnable ; c'est pourquoi aussi les classiques se sont donné une peine inutile pour arriver à l'unité de temps de vingt-quatre heures ; il suffisait, là aussi, de la *nullité* de temps, d'une durée non définie, qu'aucun détail n'eût précisée ; il suffisait que tout eût l'air de se succéder sans interruption ; il ne fallait pas plus marquer que Rodrigue avait battu les Maures et vaincu don Sanche en vingt-quatre heures, que laisser voir qu'il avait pris plus de temps pour le faire.

Les unités trouvèrent donc en France un terrain préparé, alors que partout ailleurs le théâtre fut réfractaire. Et, à vrai dire, il fallait toutes ces tendances de l'esprit du temps pour qu'elles fussent acceptées ; autrement la conspiration des médiocres eût-elle été plus forte que le génie, s'il avait été d'accord avec le goût public ? Les chefs-d'œuvre, possibles sans les unités, eussent parlé plus haut que des théories, et le génie n'eût pu se plier à des exigences qui eussent été toutes gratuites ; il eût lutté au moins en attendant le triomphe. Au contraire il se soumet. L'auteur de *Cromwell* a imaginé (Préface de *Cromwell*) un Corneille gêné par les règles, jeté malgré lui dans l'antiquité et les unités, et qui autrement eût été un Sakspeare. Mais c'est là une illusion : il faut se résigner

à ce que Corneille ne soit que Corneille. La mauvaise humeur du bonhomme Corneille est évidente contre ceux qui viennent, quand sa pièce est faite, et que ce grand génie un peu gauche s'est appliqué consciencieusement, lui faire des chicanes sur des vétilles. C'est alors qu'il subtilise sur les règles ; mais il ne songe jamais, quand il fait une pièce, à s'en affranchir. D'ailleurs les plus grandes chicanes vinrent après le *Cid*, et il nous sera facile de voir que dès le *Cid* le système classique, avec sa force et ses défauts, existe déjà de toutes pièces.

En quoi consiste le système classique dans le *Cid* ?

Nous avons déjà vu le théâtre, dans l'antiquité, dans l'Espagne moderne et en Angleterre, subordonner la peinture dramatique de la vie à la peinture des passions humaines : le théâtre classique va, non pas subordonner, mais réduire toute peinture de la vie à la peinture de la passion ; c'est le premier travail que Corneille, pénétré de l'esprit de son temps, fait subir à Guilhem de Castro. Il n'y a plus dans le *Cid* de spectacle extérieur, plus d'épisodes de la vie chevaleresque ; il n'y a qu'une action psychologique.

Le spectacle de la vie ramené au spectacle de l'âme humaine, tout ce qui nous frappe dans la vie n'est étudié que par le contre-coup produit sur l'âme. Ainsi, plus de rois, de chevaliers, mais des hommes qui ont des passions. Le Rodrigue qui dort à côté du lépreux, le Rodrigue moyen âge, le Rodrigue religieux, le Rodrigue moitié condottiere, le Rodrigue armé chevalier, est supprimé. Il ne reste que Rodrigue amant de Chimène, qui a tué le père de son amante. Il suffit au poète que le personnage vive moralement. Il voit, lui, la scène dans une ville, tantôt sur la place, tantôt dans un palais ; mais il ne tient pas à ce que tout cela existe pour les yeux. Rodrigue est un chevalier espagnol, parce qu'il est tel dans la légende ; mais peu importe, c'est un homme de guerre et d'amour, voilà tout ; le roi est le roi d'Espagne, puisque la légende le dit ; mais ce ne sera, si vous

voulez, qu'*un roi*. Un roi, deux amants, leurs deux pères, voilà tout ce qu'il faut au poète.

Le drame allait-il gagner beaucoup à être ainsi condensé ? A coup sûr dans *le Cid*, il n'y perdait pas encore beaucoup. Il y a bien la maladresse des vingt-quatre heures; mais pour le lieu, nous avons encore une ville entière ; les héros n'ont guère de nationalité, mais ils vivent encore, ils ont des épées, on se bat en duel; il fait nuit sur la scène, on y marche, on y court, on s'y rencontre par hasard, on s'y précipite ; les monologues, c'est-à-dire la convention, y sont encore courts, le récit y est animé, le dialogue y est encore mêlé de mouvement. Mais qu'on ne s'y trompe pas, il n'y a plus là rien de commun avec Shakspeare, et Corneille, fût-il désormais libre, ne deviendra pas un Shakspeare.

Déjà dans *le Cid*, le théâtre classique, non content de réduire le spectacle de la vie à celui du contre-coup de la vie sur l'âme humaine, commence à ne nous montrer ce contre-coup que par des conversations ; la vie réduite aux passions, les passions ne sont représentées que par la peinture qu'en font ceux qui en sont agités. La passion pourtant ne fait pas seulement parler, elle fait agir. Mais l'action est déjà négligeable pour le théâtre classique. Dans *Horace* et *Cinna*, la formule est arrivée à toute sa rigueur, et elle y produit toutes ses conséquences.

Et d'abord le système de l'étude psychologique ayant amené le système d'exposition par conversations, celui-ci amène l'usage combiné et exclusif des monologues et des dialogues ; mais les dialogues entre les personnages principaux supposent encore des rencontres qui nécessiteraient une action trop mouvementée ; le personnage tragique se mêle peu aux événements, il faut que même seul, chez lui, il puisse peindre ses passions aux spectateurs ; le monologue étant d'un emploi restreint, l'emploi systématique du confident permettra un dialogue peu animé, très

propre à l'exposition psychologique, à la révélation du moi tragique.

Ainsi la formule complète que la tournure d'esprit du temps imposait aux romans comme aux drames (voir *La princesse de Clèves*) est celle-ci : le spectacle de la vie réduit à celui des passions, le spectacle des passions ramené à des dialogues, et les dialogues souvent ramenés à une sorte de monologue ou d'exposition oratoire facilitée par le personnage du confident.

Un drame ainsi conçu s'adaptait facilement aux exigences des règles, nées d'abord des recherches oiseuses de la médiocrité, et maintenant admirablement propres à achever cette étrange et idéale condensation de la vie au théâtre.

On conçoit en effet que la diversité des lieux perd tout intérêt, et n'est nullement nécessaire à ces conversations poétiques, la seule chose que le théâtre classique imite de la vie. Le temps n'est pas plus nécessaire : vingt-quatre heures sont un ample délai ; car l'exposition des passions, réduite à des dialogues, s'est réduite par suite à une crise ; il n'y avait en effet nul intérêt à ce que les conversations tragiques fussent espacées. Il était impossible de nous faire remarquer la diversité des temps comme celle des lieux pour ne nous faire assister qu'à un dialogue. La conversation, qui expose l'état actuel de l'âme, peut donner lieu au récit, qui en expose l'état passé ; le dernier moment d'une passion donne facilement l'occasion d'en résumer les diverses phases ; et une suite de conversations qui, espacées, eussent été insipides, prenait un relief suffisant par la concentration ; la crise ramenait le mouvement et une certaine action à la place de l'action que le système avait écartée.

Cette tragédie a déjà dans *Horace* des défauts qui doivent être attribués au génie même de Corneille. Ainsi le tour d'esprit oratoire du fondateur de la tragédie a contribué pour beaucoup à changer une série de conversations qui pourraient être plus animées en plaidoyers tout oratoires, en

expositions sentencieuses, en examens de conscience faits dans les règles. Racine n'est pas aussi lourd là-dessus que Corneille. Mais Corneille a la gloire d'avoir trouvé la formule irréductible de la tragédie, la crise morale, la lutte intime de deux passions. Uniquement préoccupé du contre-coup des événements sur l'âme, il a vu qu'il ne suffisait pas de montrer des personnages, qui viendraient tour à tour exprimer sur la scène des émotions dont les causes tangibles resteraient dans la coulisse ; l'âme humaine devait être le théâtre même, tout le théâtre ; il fallait qu'il y eût lutte non plus entre des personnages, mais dans l'âme même ; c'est ainsi que les luttes de la vie deviennent pour Corneille les combats de l'âme ; c'est ainsi que se constituait un drame tout psychologique, qui empruntait au stoïcisme et au christianisme une sorte de spiritualisme sublime, le corps n'étant plus compté.

A cette beauté d'élévation devait s'en joindre une d'ampleur extraordinaire : les circonstances de temps et de lieu, l'exactitude historique des caractères, du milieu et du décor réduite au minimum, presque à rien, il fallait que le drame sondât la passion tout entière. Il n'avait plus à peindre même idéalement tel ou tel caractère historique animé de passions ; il se trouvait en face de chaque passion placée dans les conditions les plus favorables à son développement complet. Il assemblait pour cette peinture les traits les plus généraux ; il étudiait à propos d'un personnage toutes les faces de la passion. Dans une crise se résumait toute l'histoire du cœur humain : histoire accessible à tous, claire pour tous ; on y voit agir l'amour, l'amour de la patrie, la colère, l'ambition, la piété filiale, la tendresse paternelle ; l'humanité peut à toutes les époques se reconnaître dans ce miroir qui ne reproduit d'elle que les traits immuables. Ce théâtre est une philosophie de la passion ; les proverbes, les sentences, les règles qu'inspire au génie le spectacle de la vie morale s'y trouvent réunis. Beauté de premier ordre, supérieure, inattaquable.

Mais un seul défaut remet à sa vraie place cette conception élevée de notre esprit français ; elle a trop peu de rapports avec le théâtre ; ce drame sublime a le tort de n'être pas un drame. Chaque effort de l'esprit philosophique qui trouvait une à une ces conditions d'une œuvre supérieure, supprimait une condition de l'intérêt théâtral, chassait du théâtre une classe de spectateurs ; si bien qu'à la fin, le décor tombé, le costume enlevé, alors que le poète philosophe commençait à nous initier au développement des passions, les derniers spectateurs restés, les philosophes, les amateurs de belle psychologie, pris de froid dans cette salle vide, devant cette scène déserte, ont demandé l'adresse du libraire et sont rentrés chez eux pour mieux lire dans la solitude et le recueillement du foyer ces admirables études. Le grand défaut en effet du théâtre classique, c'est de n'avoir besoin, pour produire son effet, d'aucune des conditions théâtrales. Quoiqu'il soit agréable d'entendre bien dire ces dialogues, ces monologues éloquents de la passion, il est encore plus sûr de laisser l'imagination seule du lecteur se figurer ces personnages sublimes et à peine réels. Si à nul signe extérieur le spectateur ne reconnaît Rome, Horace, Camille, s'ils ne vivent pas devant lui, concrets et complexes, à quoi bon assembler une foule devant un rideau qui va se lever ? Qui dit théâtre, dit représentation extérieure de la vie. Si de l'homme, de l'époque, de la vie, vous ne voulez me montrer que des paroles et des sentiments, je puis partout vous entendre, je vous entends mieux dans le cabinet.

Ainsi le théâtre classique s'écartait, par un effort immense, du juste milieu trouvé avant lui, de l'heureuse et harmonieuse combinaison de réel et d'idéal, d'histoire et d'invention, de philosophie et de spectacle, de psychologie et de décor, qui avait fait le drame, c'est-à-dire une œuvre différente du livre, c'est-à-dire de la musique qu'on entend avec les oreilles, de la peinture qu'on voit avec les

yeux, quelque chose qui occupe pendant quelques heures l'homme tout entier, en le plaçant devant le spectacle même de la vie, une œuvre enfin qui par cela même satisfasse le vulgaire et l'élite, ceux qui peuvent comprendre le sublime, et ceux qui ont besoin, pour en être touchés, de le voir, de l'entendre.

C'est pourquoi l'histoire du théâtre et des systèmes va n'être, pendant deux siècles, en France et à l'étranger, qu'une incessante réaction contre le théâtre classique : celui-ci, gardant pour les esprits élevés sa haute valeur philosophique et morale, se verra de plus en plus relégué loin de la scène et du théâtre, auquel par sa nature il n'a point droit.

VI

La grandeur singulière du théâtre classique imposa longtemps le système et les personnages antiques, même à l'étranger. Mais la réaction était inévitable. Cette réaction aida l'Allemagne à retrouver le drame. Shakspeare, comparé à Corneille, à Racine, à Voltaire, parut seul avoir connu la véritable formule, et c'était raison ; car il ne s'agissait pas pour l'Allemagne de trouver du sublime, mais de fonder un théâtre. L'imitation de Shakspeare, l'abandon du théâtre classique, le choix de sujets nationaux ou tirés du moyen âge et non de l'antiquité, tout cela alla de front ; non que les personnages antiques fussent incompatibles avec le drame moderne, mais les héros romains et grecs n'avaient eu tant de succès en France que pour une raison déjà indiquée : plus reculés de nous, ils pouvaient rester plus vagues ; les choisir permettait au poète de se contenter du minimum d'histoire et de couleur locale. Ce minimum n'étant pas du tout l'affaire des poètes allemands, les personnages antiques cédèrent le pas aux héros du moyen âge ou des temps

modernes. L'Allemagne put donc créer une forme dramatique qui ne fut qu'un sage compromis entre le système Shakspearien et le système classique. L'esprit allemand, plus rapproché de l'esprit anglais que du nôtre, plus poétique que le nôtre, ne devait pas se tromper aussi longtemps que les Français sur le vice rédhibitoire des tragédies françaises. Le théâtre de Schiller est un juste milieu ; il serait difficile de dire en quoi ce théâtre est inférieur au théâtre classique. Si l'étude des passions y est moins condensée, les personnages y sont plus vivants, et d'autres beautés viennent du spectacle plus élargi de la vie humaine.

Ce juste milieu auquel la tragédie est arrivée fut l'œuvre du temps. On ne put profiter des conditions matérielles du genre que quand peu à peu l'imagination fut devenue plus exigeante. L'élément plus lyrique, qui mêle à l'étude des passions les impressions que font les grandes vicissitudes de la vie, était amené dans le drame par la marche normale de la pensée humaine, qui ressentait les contre-coups de la vie moderne, si troublée depuis le XVIII[e] siècle, si épique, si fertile en tragédies. D'ailleurs, pour imiter Shakspeare, avec son drame sans règles, planant sur le spectacle du monde d'un vol puissant, Gœthe et Schiller n'en eurent pas moins pour modèles le théâtre classique avec ses études profondes, sa concentration intense, Voltaire et son art chercheur, avide de mouvement et de neuf, déclamatoire et éloquent, contrepoids nécessaire à cet art trop exclusivement psychologique.

Quelle meilleure époque pour un grand poète qui veut à sa poésie le cadre du théâtre ? Quelle meilleure occasion pour profiter des expériences faites et montrer aux contemporains un spectacle où ils trouveraient à la fois l'étude du cœur humain, les coups de théâtre des événements et la poésie de la vie héroïque ! Et je ne parle pas de cette petite cour de Weimar, une cour de Louis XIV en petit, mais où la poésie est au large, la paix à côté du volcan de la Révo-

lution qui s'allume et que l'on contemple de loin comme un beau et terrible spectacle ; et puis la protection du prince qui encourage l'art, mais surtout est l'ami des artistes, les rend ses égaux, les fait premiers ministres ou conseillers ; nul sacrifice à faire à la foule, un public éclairé qui admire et se laisse conduire ; le génie souverain n'ayant nul besoin de flatter prince ou sujets.

Une fois de plus se rencontre l'accord et de la grande poésie parlant une langue faite et des procédés du théâtre, d'où résulte le plus beau spectacle qui se puisse imaginer ; car ainsi présentée, la poésie dramatique émeut l'âme et les yeux, par le jeu des passions, par la musique des vers, par la couleur de la mise en scène, par la plastique des attitudes et du geste, en un mot, confond et résume autant qu'il est possible les jouissances variées que peuvent donner les diverses formes de l'art, poésie, peinture, sculpture et musique.

Il semble donc qu'avec Schiller surtout, et nous verrons jusqu'à quel point avec le théâtre romantique en France, le drame ait réuni pour la première fois toutes ses conditions d'existence et d'action complète.

Le théâtre de Schiller, c'est le système de Shakspeare un peu corrigé par Corneille. Schiller mieux que Gœthe distingua ce que devait être la vraie tragédie ; il sut choisir pour modèles, parmi les pièces du poète anglais, les tragédies, et non les pièces demi-comiques, demi-féeriques qui ont inspiré à Gœthe la forme de son Faust.

Comme Shakspeare, Schiller peint la destinée humaine ; il présente le tableau de la vie, sans tout ramener au contrecoup sur l'âme humaine ; comme Shakspeare, il choisit dans l'histoire, dans la légende, il idéalise quelques personnages, tout en les laissant vivants. Il conserve la quantité de réalité, de détail typique, de couleur locale et de costume qui peut s'allier à son tableau idéal et qui le fera vivre sur la scène. Il va du réel à l'art, au lieu de partir,

comme les classiques, d'un art abstrait qui ne peint que les passions et ne se sert pour ainsi dire des personnages que par nécessité.

Quant aux corrections faites à Shakspeare, elles consistent surtout à ne pas admettre le grotesque pour ainsi dire supplémentaire, concession du poète anglais au goût de son temps. Le drame de Schiller est aussi plus serré que celui de Shakspeare, il n'admet que les personnages nécessaires, et tout ce qu'ils disent est nécessaire au drame ; Shakspeare s'amuse souvent ; pour mieux nous placer dans la vie réelle, pour donner à ses personnages un air plus « nature », il nous fait oublier que nous sommes dans un drame.

La concentration de Schiller est plus forte ; les personnages y ont l'air plus occupés : c'est l'influence du théâtre français.

Schiller fait aussi un emploi plus discret du temps ; il corrige parfois les libertés un peu exagérées de Shakspeare ; il va sans dire que nulle part il ne s'astreint par parti pris à l'unité de temps des classiques. Il profite, en la restreignant un peu, de la liberté de Shakspeare sur la diversité des lieux, laissant en cela un progrès à faire aux romantiques français. Le lieu de la scène change jusqu'à cinq fois dans un acte ; le drame n'est pas encore sur ce point tout à fait adapté aux conditions matérielles du théâtre ; comme Shakspeare, Schiller se passait de décors ou à peu près ; tout au moins le décor d'un appartement pouvait servir pour indiquer un autre appartement. Ce qui fait que, sans sortir d'un palais, la scène peut se trouver dans plusieurs chambres ou salles de ce palais. Un progrès reste donc à faire et les romantiques le feront : rendre la scène fixe pendant un acte, ne point faire trop voyager le spectateur. Pour Schiller, il est bien évident que ce fut par admiration mal entendue de Shakspeare qu'il conserva ce détail matériel de la multiplicité des scènes et méconnut le progrès réel contenu dans l'exagération classique, à savoir les cinq lieux,

que le théâtre classique avait eu tort ensuite de réduire à un seul.

Voilà tout ce que le théâtre allemand a d'original, au seul point de vue qui nous occupe, des conditions du genre. Un grand pas avait été fait par l'art dramatique : on avait reconnu les excès du système classique, et on était arrivé, sous l'invocation de Shakspeare, à constituer un système de drame moderne qui laissait peu à désirer. Ce dernier progrès s'était fait en Allemagne grâce au développement de la poésie allemande ; car les progrès du genre n'eussent pas été acceptés si la grande poésie, entrant dans le cadre du drame, n'avait eu la puissance de les imposer.

VII

C'est ce qui nous expliquera pourquoi ce même progrès, accepté en Allemagne, ne le fut pas en France ; pourquoi une admiration peu éclairée pour nos classiques nous attachera pendant deux siècles à un système si défectueux, tant que la grande poésie ne sera point revenue au drame, fût-ce même pour un temps et sans y bien réussir.

De plus, les Français sentirent bien que le système classique avait de grands défauts, et ils essayèrent de les corriger ; mais ils se refusèrent à voir son défaut capital, ou plutôt l'esprit français ne pouvait avoir conscience de ce défaut capital, une manière trop philosophique de concevoir le drame, que quand il se serait lui-même transformé avec le temps et les révolutions de la pensée. La tragédie, aussitôt après Racine, sentit qu'elle avait à se modifier, et elle s'obstina à vivre, à se corriger : de là sa grande vitalité, ses efforts pour se rajeunir, ses transformations intéressantes mais incomplètes. Incomplètes, parce que l'amour-propre national empêcha longtemps d'avouer ce qu'elle

devait reprendre au drame dont elle était sortie pour vivre longtemps Elle lui avait pris l'étude de l'homme intérieur ; elle eût dû lui reprendre, dans une certaine mesure, la peinture de la vie extérieure.

Nous l'avons vue, avec Voltaire, avec Lamotte, de Belloy, se débarrasser, quoiqu'à regret, des plus gênantes de ses entraves ; on cherche à lui donner tantôt la liberté de la prose, tantôt la diversité et la vérité des lieux, tantôt le mouvement, la pompe du spectacle ; on donne quelque rôle au décor, on cherche peu à peu la vérité du costume ; on s'imagine enfin que le choix exclusif des personnages antiques est le défaut capital ; on va donc chercher dans le moyen âge ou Eustache de Saint-Pierre, ou Zaïre, sans que la tragédie ait fait le moindre progrès.

A la veille de la révolution romantique, on ne craint plus depuis longtemps d'emprunter des sujets à Shakspeare à Schiller, dût-on les accommoder à la manière française comme la *Marie Stuart* de Lebrun ; mais on reste ferme sur les manies les plus ridicules du système vieilli, par exemple sur les questions de versification, de périphrases, de style noble. Les concessions qu'a faites la tragédie ne lui servent à rien, parce qu'elle ne redescend pas jusqu'à la vie réelle pour s'en faire un point d'appui dans la recherche de l'idéal. Aussi un des coups d'éclat qui la tueront sera une débauche de réalisme : l'*Henri III* de Dumas.

LIVRE III

LE SYSTÈME ROMANTIQUE

I. Les précurseurs et les combattants. — II. Victor Hugo. La préface de Cromwell. — Examen des divers points de la réforme. — III. Le *grotesque* dans la théorie romantique. — Le *grotesque* dans les drames. — IV. Le drame théorie : Cromwell. — V. Le système corrigé par les œuvres.

I

Les deux grandes différences entre le drame classique et le drame romantique, c'est le retour au caractéristique, c'est-à-dire à un art de présenter des personnages plus concrets et vivants ; c'est aussi l'intention de mêler « le drame de la vie au drame de la conscience. »

Toutes les autres réformes s'ensuivent. Les personnages caractéristiques appellent le mélange dans une certaine mesure du grotesque, l'intervention du costume et du décor ; le lieu, lui aussi, se caractérise, et les unités deviennent facultatives.

Il ne faut donc compter parmi les précurseurs du romantisme que ceux à qui est apparue cette lacune essentielle de la tragédie : l'absence de caractères au sens étroit du mot, et

cette autre lacune : l'absence du drame de la vie opposé au drame de la conscience.

Quant à ceux qui ont critiqué la tragédie, combattu les unités, demandé du décor, cherché des sujets nationaux, etc., ils sont légion. On en trouvera même avant que la tragédie classique ait existé. Un livre entier pourrait se faire sur les prétendues origines du romantisme, alors que peut-être il suffisait d'être dans la révolution romantique comme Hugo, d'avoir ses racines dans la nouvelle école, d'être enthousiaste de Shakspeare et de préférer le moyen âge à l'antiquité, pour trouver le drame romantique, sans même avoir lu Madame de Staël. En tous cas l'histoire des revendications de détail, qui se confond presque avec l'histoire de la tragédie au XVIIIe siècle, porterait en elle une excellente leçon : l'inutilité de l'esprit critique, qui voit les défauts de détail, sans le génie qui saisit d'un coup d'œil le vice rédhibitoire.

Comme nous l'avons vu, presque tous les systèmes furent romantiques ; le théâtre classique seul omit le caractéristique et le concret. Eschyle, Euripide, Lope de Vega, Guilhem de Castro, Shakspeare, Schiller furent des romantiques. Les Français ne s'en sont pas toujours douté, au moins pour les Grecs, que les pseudo-classiques prirent de bonne foi pour des classiques.

Les premiers romantiques en France remontent loin. Avant Corneille, dès 1628, les théories romantiques étaient affirmées par François Ogier, dans sa préface écrite pour une tragédie de Jean de Schelandre. Il y soupçonnait que les Grecs pouvaient bien avoir été des romantiques, comme l'affirmait Stendhal, quand il définissait, juste deux siècles après, le *romanticisme,* « l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible », et qu'il ajoutait : « Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques ». Ogier répudiait les règles

et déclarait que l'art tragique devait admettre le caractéristique et le comique, en un mot le *grotesque* des romantiques. « Dire qu'il est malséant de faire paraître en une même pièce les mêmes personnes traitant, tantôt d'affaires *sérieuses*, *importantes* et *tragiques*, et, incontinent après, de choses *communes*, *vaines* et *comiques*, c'est ignorer la condition de la vie des hommes, de qui les jours et les heures sont bien souvent entrecoupés de ris et de larmes... » (1).

On le voit, Ogier est aussi audacieux que l'auteur de Cromwell ; il ne met nul correctif à sa théorie, et n'indiquant pas dans quelle proportion le comique doit être employé, semble approuver le mélange exact des deux éléments que voulait l'Hugo de 1827.

Un des premiers romantiques fut aussi le poète pour lequel Ogier fit sa préface ; Jean de Schelandre mêlait exactement le comique et le tragique ; il mettait sur la scène, comme Shakspeare, tout ce que l'imagination peut y mettre ; il la transportait à son gré. Malheureusement il lui manquait le génie, en sorte que sa tentative rentre dans les innombrables tentatives inutiles.

Avançons jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Nous trouverons dès lors deux sortes d'ancêtres du romantisme dramatique : ceux qui introduisirent, sans les défigurer comme Voltaire, les poètes dramatiques de l'Allemagne ou de l'Italie ; ceux qui luttèrent par les théories. Les uns et les autres viennent de Mercier et de Madame de Staël, surtout de cette dernière.

Mercier, en 1773, exposait déjà avec violence des idées alors singulières par la forme, très sensées au fond, quand il condamnait absolument l'imitation antique, et maudissait Jodelle et les premiers qui, copiant servilement les Grecs, ont fait regretter les « Mystères ». Pour Mercier, d'ailleurs, toute

(1) Voir Petit de Julleville : *Le Théâtre en France*, 3e Edition, 1893, page 105.

la tragédie est non avenue ; son idéal, c'est aussi la fusion du comique et du tragique qui ferait du drame un spectacle supérieur. Mercier voyait bien au fond que ce qui manque au théâtre tragique, c'est le caractéristique et le grotesque. Il voyait tout cela d'instinct. Mais qu'eût-il produit avec le mélange du comique et du tragique ? Tout dépend de la proportion dans laquelle il les eût fondus. Il ne voyait qu'un côté de la question : il ne s'occupait point, comme Mme de Staël, de la grande poésie.

Or, ce qui fait la valeur de Mme de Staël, ce qui prouve le génie de cette femme étonnante, c'est qu'elle fut à la fois, en nous révélant l'Allemagne à sa façon, un ancêtre du lyrisme romantique et un ancêtre du drame romantique. En somme, Mme de Staël, c'est une femme qui a vu en Allemagne régner la grande poésie dans l'ode et au théâtre, et qui excite l'émulation de la France en nous commentant cette grande poésie. Ce qui distingue en partie notre poésie romantique, c'est que quelque chose de la rêverie et de la sensibilité de l'Allemagne et de l'Angleterre est entré dans le tempérament de la poésie française. Comme nous le verrons, il faut en chercher certaines causes dans les commotions et les résultats de la Révolution, qui ont développé le *moi* et la sensibilité ; mais Mme de Staël a aussi fait comprendre à la France les modèles de la poésie rêveuse et sentimentale du nord, et, ce faisant, elle a excité par contre-coup à la ressemblance et à l'imitation. En faisant remarquer que l'âme moderne ne ressemble pas à l'âme antique, que les modernes ont puisé dans le repentir chrétien l'habitude de se replier continuellement sur eux-mêmes, que la poésie allemande est nationale par les sujets comme par les idées, que la littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'elle a ses racines dans notre sol, elle travaillait pour le théâtre qui devait se nourrir de la poésie romantique. Quant au théâtre allemand comparé au théâtre français,

elle avait vu parfaitement clair. Elle comprenait fort bien d'abord que les tragédies françaises sont trop bâties sur une donnée abstraite, que les personnages y sont trop abstraits ; elle disait, reprenant un mot de Benjamin Constant dans la préface de *Walstein*, que « les Allemands peignent des *caractères* et les Français seulement des *passions* ». C'était le *caractéristique* qu'elle réclamait ainsi. Elle regrettait aussi qu'on ne pût faire comprendre aux Français qu'une scène comique est destinée à faire ressortir une situation tragique. Dans le même ordre d'idées, à propos du procédé d'abstraction classique, elle disait que dans la tragédie française « les situations ne sont pas présentées dans toute leur force » ; et elle ajoutait, indiquant fort bien que le théâtre ne doit pas oublier le drame de la vie à côté du drame de la conscience : « On n'y voit pas assez comment la créature semblable à nous se débat avec la souffrance, y succombe, en triomphe, s'abat et se relève sous la puissance du sort ». Elle remarquait aussi, dans les drames grecs, « toujours le destin planant sur la vie des hommes ». Ce qu'elle demande aussi par ces paroles, c'est que la grande poésie reprenne sa place au théâtre. Elle constatait qu'aucun de ces perfectionnements n'était possible avec les unités de lieu et de temps, et « sans l'exacte observation des mœurs du temps et du pays qu'on veut peindre » ; elle reprochait à nos alexandrins leur pompe factice : « On ne peut dire en vers alexandrins qu'on entre ou qu'on sort, qu'on dort ou qu'on veille ». Elle préférait aussi les sujets nationaux, et pris dans le passé ; enfin dans ce même chapitre sur l'art dramatique, où se trouve à peu près toute la Préface de *Cromwell*, elle attaquait l'imitation à outrance de nos chefs-d'œuvre, doutant que cette imitation en pût faire croître de nouveaux : « Rien dans la vie ne doit être stationnaire, et l'art est pétrifié quand il ne change plus ».

Victor Hugo dans son autobiographie raconte que Talma

las des tragédies réclamait un vrai rôle, autant de grandeur avec plus de réalité, un roi qui fût un homme. Précisément Mme de Staël fait l'éloge de Talma ; elle le montre introduisant dans ses rôles, par son jeu, le romantisme, c'est-à-dire l'homme entier, et il est curieux qu'un des rôles où elle le trouve le plus admirable soit celui de Farhan dans *Abufar*, cette tragédie de *Ducis* déjà romantique.

W. Schlegel avant Mme de Staël avait combattu la tragédie française, lui reprochant de négliger le drame de la vie, quand il disait : « Plusieurs tragédies françaises font naître aux spectateurs l'idée confuse que de grands événements ont lieu peut-être quelque part, mais qu'ils sont mal placés pour en être les témoins ».

Stendhal avait compris que le théâtre devait être original ; nous avons cité plus haut sa théorie sur le romanticisme. Il voit avec raison dans le *Pinto* de Lemercier un système à imiter pour le mélange de comique et de tragique ; il veut aussi qu'on exploite l'histoire nationale, et il n'est pas loin de prendre Joseph Chénier pour un grand tragique parce qu'il a choisi comme sujet la Saint-Barthélemy.

Stendhal n'a pas d'ailleurs le mérite d'avoir vu d'avance ; c'est un combattant, non un prophète.

Parmi les livres qui aidèrent, en tant qu'événements, à préparer ou établir le romantisme, il faut surtout citer la traduction de Schiller donnée par de Barante en 1821 ; la même année paraissait le Shakspeare de Letourneur revu par Guizot.

Le jour où tous ces desiderata, où tous ces retours au système rationnel, réunis dans la Préface de Cromwell, forcèrent l'attention du public et du théâtre, la lutte s'engagea. Non pas sur le terrain élevé. A peine si dans toute l'Europe trois ou quatre esprits supérieurs auraient pu discuter entre eux la question de caractéristique et celle du grotesque.

Elle se livra sur les questions secondaires, sur les *seigneur* et les *madame*, sur les unités.

Les ennemis furent nombreux. Il n'entre pas dans notre plan de faire de l'histoire anecdotique et de raconter ces batailles romantiques. Elles ne sont qu'un épisode comique de l'histoire littéraire du XIXe siècle. Il nous suffira de distinguer les divers mobiles qui poussaient les combattants.

D'abord la tragédie était en possession du théâtre. La tradition, en 1828, avait deux siècles de durée. Les poètes tragiques étaient donc parfaitement sincères ; ils étaient comme les spectateurs dont parle Manzoni, qui, prévenus en faveur des règles, ne pouvaient plus juger impartialement. Quand on pensera qu'à ces raisons s'ajoutait la concurrence qu'allaient faire aux talents classiques les talents romantiques jeunes et en possession d'un système meilleur, et le dépit des vieux auteurs, on comprendra que le différend ait été bruyant. De plus les tragiques, devenus académiciens, fournisseurs ordinaires du théâtre français, censeurs pensionnés par le roi, firent cause commune avec le pouvoir qui se défendait contre les idées nouvelles. Dès Cromwell les tendances romantiques étaient un peu bonapartistes ; dans Hernani elles sont déjà révolutionnaires ; les drames romantiques effrayaient donc autant par leurs audaces politiques que par leurs audaces littéraires. Les acteurs même s'en mêlèrent. La plupart devaient leur réputation, leur fortune, leur talent à la tragédie ; tout cela était compromis soudain ; de jeunes comédiens pouvaient plus facilement acquérir le genre de talent nécessaire au drame, où les autres se trouvaient dépaysés, avec leurs habitudes prises.

C'est ainsi que tout fut sujet à combats et à escarmouches ; pied à pied les classiques défendaient et les sujets antiques, et les personnages nobles, et la tirade pompeuse, et le vers sans enjambement, et la majestueuse périphrase.

D'ailleurs le drame romantique ne remporta pas ce qu'on appelle une victoire. En somme, le système passa, le théâtre se trouva émancipé, la tragédie morte, les règles étroites ruinées, mais les œuvres nouvelles restèrent discutées ; le drame romantique avait contre lui d'abord les défauts énormes du chef de la réforme, puis surtout sa portée politique et sociale. Il eut les mêmes destinées que les idées révolutionnaires avec lesquelles il revendiquait une parenté étroite.

II

La chaleur de la lutte explique l'importance que prirent tout à coup des idées bien simples, déjà exprimées, mais émises de nouveau avec éclat dans la *Préface de Cromwell*. Il ne faut pas nous attendre ici à trouver des pages de critique écrites par un homme savant — c'est pourtant la prétention de l'auteur, — mais des pages de polémique éblouissantes, écrites par un poète dont le génie n'a d'égal que la jeunesse.

La plus risquée, la plus vague et la plus prétentieuse des théories de la *Préface* est celle qui consiste à diviser l'histoire de la poésie en trois époques : l'époque primitive, qui est *lyrique*, l'époque antique, qui est *épique*, l'époque moderne, qui est *dramatique*, pour arriver à résumer les temps modernes par le drame, et le drame par Shakspeare.

L'époque primitive est caractérisée fort poétiquement. Cet homme qui s'éveille, qui, heureux d'une vie libre et pastorale, laisse sa pensée s'en aller en hymnes vers la divinité, est une jolie description ; mais pour le poète la *Genèse* est tout, les Juifs seuls ont existé à l'époque primitive.

L'époque prétendue épique est caractérisée plus vague-

ment encore ; « les migrations de peuples, les voyages, les chocs d'empires, la guerre », se retrouvent aussi dans le moyen âge. Homère, selon le théoricien romantique, domine toute l'antiquité. Hérodote est un Homère, le théâtre antique est épique par ses sujets pris à l'épopée, par ses personnages qui sont des héros, par ses ressorts : songes, oracles, fatalités, par ses tableaux qui sont des dénombrements, des funérailles, des combats, par le chœur qui est la voix du poète commentant son œuvre, par les proportions gigantesque de la scène et de l'hémicycle, le nombre des spectateurs.

Il y a là une idée juste : c'est qu'il n'est pas entre les genres littéraires de vraie barrière, que le drame n'est que l'épopée et l'ode mêlées, c'est-à-dire la grande poésie au théâtre. Mais tout ce que le poète dit du théâtre antique pourrait s'appliquer à Shakspeare ; les ressorts, les tableaux, la fatalité, les batailles, les funérailles, tout cela est dans Shakspeare, dont le théâtre est épique. Les drames historiques, *Richard III*, les *Henri*, sont l'épopée du moyen âge héroïque.

D'ailleurs les trois époques se pénètrent mutuellement selon le théoricien : la Bible, c'est-à-dire l'ode, renferme en germe l'épopée et le drame ; l'épopée homérique contient un reste d'ode et un commencement de drame ; le drame contient en développement l'ode et l'épopée, qui ne le contiennent qu'en germe.

Mais l'auteur infirme la théorie des trois époques par cette proposition que les trois phases de l'humanité (ode, épopée, drame) se retrouvent tour à tour dans chaque littérature. Or les littératures ne peuvent être prises « en masse », comme il les examine ; elles se sont succédé. Comment, dès lors, cette succession des trois phases dans chaque littérature peut-elle se retrouver dans l'ensemble? Sans compter le tour de passe-passe qui consiste à représenter les trois phases de la littérature française par Malherbe, Cha-

pelain, Corneille, qui sont à peu près contemporains ; Chapelain fort étonné de représenter l'épopée française au détriment de nos épiques du moyen âge. Mais le poète se gardait bien de jeter sur notre littérature un coup d'œil trop curieux.

Les affirmations romantiques sur la divinité de la religion chrétienne, « complète parce qu'elle est vraie » sur les deux vies, la passagère et l'immortelle, ne sont pas de celles que nous ayons à discuter ici. La dualité de l'être humain, âme et corps, n'est pas un article de foi ; mais un fait s'impose : la lutte entre les appétits de l'animal et l'intelligence, soit que, comme le veut le poète, partie immatérielle de notre être, elle représente la conscience de notre âme divine, soit qu'elle résume simplement l'éducation, le devoir, la convention sociale, les instincts nobles acquis par notre nature. Et cette dualité a toujours paru en effet la source des plus grands effets dramatiques. Le poète sera ainsi conduit à sa théorie du grotesque, que nous examinerons. Notons pourtant sa théorie fort ingénieuse du christianisme source de la mélancolie, sentiment nouveau, qui est « plus que la gravité et moins que la tristesse » et source de l'esprit d'examen, qui, lui aussi, est nouveau. La mélancolie serait venue de ce que l'Evangile a montré à l'homme l'âme à travers les sens, l'éternité derrière la vie ; elle se serait augmentée de l'ébranlement, du bouleversement social causé par la nouvelle religion, les nations ayant été précipitées pêle-mêle les unes sur les autres ; le peuple, que les catastrophes antiques, les chutes de rois, les chutes d'empire ne troublaient guère, est remué jusqu'aux entrailles. L'homme, se repliant sur lui-même, en présence de cette instabilité des choses, commence à prendre en pitié l'humanité, à méditer sur les amères dérisions de la vie. De ce sentiment pouvait naître dans l'antiquité le désespoir d'un Caton ; le christianisme en a tiré la mélancolie.

Ces vues sont ingénieuses ; mais les erreurs sont capitales.

La première qu'aient faite les poètes romantiques consiste à confondre avec le christianisme primitif celui du XIXe siècle, avec une foi vigoureuse et instinctive, la foi spiritualiste et philosophique, avec une religion grossie de dogmes, aussi positive et aussi grossière que le paganisme, une religion épurée par tout le travail de la pensée humaine.

La foi de 1830 est réellement le dernier éclat d'un feu qui se meurt ; elle est la réaction contre le grand bouleversement de 89. Ceux qui étaient catholiques en 1820 ne l'étaient plus en 1830. Quant au christianisme primitif, il n'a pu engendrer la mélancolie ; il a au contraire suscité une seconde jeunesse de l'humanité. Quel rapport entre cette foi primitive, robuste, toute d'élan, et la mélancolie ? Le mépris de cette vie terrestre, le mépris du corps et de la chair, avec la foi invincible dans une éternité heureuse, n'est pas la mélancolie, qui, elle, est faite, à l'insu même de ceux qu'elle prend, de doute et non de foi.

De plus, c'est dans le cœur du peuple que, selon le Victor Hugo de 1827, s'éveille cette mélancolie nouvelle ; elle n'y avait aucune place du temps des catastrophes antiques. Mais est-ce le peuple qui fait les drames, au temps d'Eschyle comme au temps de Shakspeare ? Les poètes antiques n'ont-ils pas éprouvé la commotion des chutes de rois ? La fatalité qui s'attache aux familles héroïques ne les a-t-elle pas frappés de mélancolie ? La pitié pour l'humanité, le sentiment de la vanité des choses est-il la conséquence d'une foi robuste dans l'immortalité future ? Non, bien au contraire : si vous songez à la Révolution française, à la secousse qu'elle produisit sur les âmes, à ce moment unique où s'écroula pour l'homme qui pense la foi au droit divin, la foi aux dogmes, la foi à une providence sûre de ses desseins, à cette heure terrible où tant de ruines se firent, où tant de sang se versa pour un résultat qui parut dérisoire au lendemain de la Terreur, nous comprenons alors la mélancolie ; c'est de là que date cette grande maladie dont l'huma-

nité pensante est désormais la proie, la mélancolie du doute, de la foi perdue, la mélancolie de l'âme que nul rêve, nulle espérance religieuse ne console plus de la vie terrestre où la justice semble définitivement destinée à succomber sous la force, force des armes, force de l'or ou force du nombre.

L'auteur a donc pris pour un sentiment chrétien le résultat même du doute, et des commotions sociales, mais de ces commotions intimes qui, il est vrai, secouent l'âme même d'une nation, qui ébranlent un peuple enivré un instant de liberté, de progrès, de fraternité, et retombé bientôt à la tristesse de l'effort inutile ou mal récompensé.

Sur l'esprit d'examen et de curiosité dont le poète fait l'autre base d'une poésie nouvelle, l'erreur est la même. Cet esprit, dans sa haute portée, date du dix-huitième siècle ; les nuées de rhéteurs, de grammairiens, de sophistes qui « viennent s'abattre comme des moucherons sur l'immense cadavre » du monde antique, c'est surtout depuis le XVIII[e] siècle, et au plus depuis le XVI[e] que nous les avons vus.

Nous commençons à voir clair dans la théorie de la Préface, et voici comment il faut la résumer : le poète romantique, qui croit avoir réalisé dans un drame très marqué du signe contemporain l'idéal du drame moderne, a éprouvé le besoin de s'autoriser de Shakspeare ; Shakspeare représentera donc tout le drame moderne, et le drame moderne reproduira le monde moderne. Il fallait donc attribuer au monde moderne les deux caractères principaux qui sont ceux du nouveau drame romantique, comme de toute la littérature romantique, la mélancolie et l'esprit d'examen qu'il eût pourtant avec plus de gloire revendiqués par le romantisme lui-même.

Quant à Shakspeare, le poète, content d'avoir personnifié en lui le *drame*, l'abandonne prudemment ; le drame de Shakspeare avait, en somme, peu de rapports avec le drame dont la théorie vient ensuite. Mais il fallait un

patron inattaquable, et, dans l'idée du débutant, cette colossale théorie des trois époques, la troisième résumée en Shakspeare, devait mettre hors de combat les dissidents en les écrasant.

C'est la partie faible, enfantine presque, de la Préface : la généralisation y est hardie et ignorante. Ces pages sont bien d'un jeune homme de vingt-cinq ans.

Nous examinerons à part la question du grotesque dans les théories et les œuvres romantiques. Disons un mot de la critique que fait le poète du système classique, et de sa polémique au sujet des unités.

La question des unités a fort vieilli. Nous avons essayé de montrer et leur inutilité et l'emploi judicieux qu'en ont fait les classiques, étant donné le système. Les pages de la préface dirigées contre les tragiques de l'empire qui traînaient encore dans la Restauration, sont parfaites d'esprit, de verve et de raison. Les unités, en effet, prises dans leur extrême rigueur et imposées à perpétuité, étaient bien devenues de ces « chicanes que la médiocrité, l'envie et la routine font au génie ».

C'est aux conditions matérielles du genre qu'il faut demander une sentence définitive contre les unités.

Comme un spectacle qui dure deux ou trois heures doit contenir des repos, le spectacle se trouve coupé nécessairement en actes : trois ou cinq, la question est secondaire. Mais il n'est plus nécessaire de demander au spectateur qui a vu le rideau se baisser, qui s'est distrait un quart d'heure, de revenir à sa place pour retrouver l'action juste au même point, pour entendre la suite de la conversation précédente. Il est très admissible qu'il se soit, dans le drame, écoulé quelque temps entre les deux actes ; il l'est aussi que le lieu de la scène pendant l'entr'acte ait changé. Et même l'illusion, non seulement s'accommode d'un certain temps écoulé dans l'entr'acte, mais exige presque cet intervalle dans l'action. Et puis, après tout, quand même certaines

convenances matérielles n'exigeraient pas que le spectacle fût coupé par quelques repos, il eût fallu inventer ces repos, parce que la nécessité de faire tenir une action, même une crise, dans un seul lieu gênerait la représentation vivante de la vie, même idéale, et que cette gêne ne serait pas compensée par les plus grandes beautés d'abstraction et d'analyse. Les classiques, d'ailleurs, éludèrent franchement l'unité de lieu, et la médiocrité ne s'en aperçut pas. Ne pouvant dérouler toute une action dans un lieu unique, ils la déroulèrent dans un lieu indéfini, indécis. Et cette indécision fut le comble de la logique. « Où a-t-on vu vestibule ou péristyle de cette sorte ? » demande l'auteur de *Cromwell*. Nulle part assurément, et c'est ce que veut le poète classique. S'étant laissé une fois imposer la règle, pouvait-il mieux faire ?

La préface attaque avec assez de raison les récits qui remplacent pour les spectateurs ce qui est « trop caractéristique, trop intime, trop local, pour se passer dans l'antichambre ou le carrefour, c'est-à-dire tout le drame ».

Ces moyens avaient en effet fait leur temps ; ce qui n'implique pas qu'ils n'aient été excellents dans le théâtre classique. Il y avait d'ailleurs, et nous l'avons montré, une grande exagération à dire que ces scènes « caractéristiques » sont tout le drame. Dans Corneille et Racine, la plupart des récits étaient nécessaires. Je ne parle pas du récit de Rodrigue dans le *Cid*. Mettre sur la scène la bataille contre les Maures, étrangère à l'action, et n'ayant d'autre résultat dans la pièce classique que de grandir Rodrigue, Corneille, l'eût-il pu, n'y eût pas songé. Ce récit d'un exploit fait en présence du roi est plus utile au drame que la scène en question. Il en est de même pour la conjuration que raconte Cinna ; la vue du combat des Horaces et des Curiaces importait peu à une étude psychologique ; tout au plus dira-t-on que Corneille eût pu faire passer plus adroitement le subterfuge par lequel il fait croire d'abord au vieil

Horace que son fils a fui. Le drame moderne eût placé la scène sur les murailles de Rome, et l'erreur que fait le vieil Horace eût paru naturelle ; le vieillard quittant la muraille à la vue de son fils en fuite, n'en voulant pas voir davantage, prononçant son admirable imprécation, eût été peu à peu détrompé, à mesure qu'on eût vu, des remparts, Horace revenir sur ses pas et courir de victoire en victoire.

Il semble que le brisement des idoles, dans *Polyeucte*, pouvait s'accomplir devant le spectateur, et les personnages présents exprimer alors leurs passions ; de même pour l'empoisonnement de Britannicus. Mais les poètes fuyaient toutes les occasions où le spectacle réel risque d'être inférieur au spectacle vu par l'imagination, et l'étroitesse de la scène rendait en effet risible, un peu plus tard, le fantôme de Ninus dans *Sémiramis*. Et puis, rappelons-nous que Phèdre empoisonnée parut ridicule aux grands seigneurs ; non seulement elle devait boire le poison dans la coulisse, mais elle ne devait pas reparaître mourante.

Et Phèdre, après avoir pris de la mort aux rats,
Vient en se confessant mourir sur le théâtre.

Le poignard seul était assez noble pour certains spectateurs.

Il faut, ces réserves faites, reconnaître que la préface de *Cromwell* a pleinement raison de ne plus accepter pour l'art dramatique ces restrictions gênantes. Pourtant, en théorie, le poète donne trop de place au spectacle ; le drame doit être, non pas uniquement psychologique, mais avant tout psychologique ; or l'assassinat de Henri IV, celui du duc de Guise, l'exécution de Jeanne d'Arc, la décapitation de Charles I[er] et de Louis XVI, qu'il cite pour des spectacles nécessaires au drame, ne sont que des tableaux vivants déplacés dans tout système dramatique ;

bons pour le mélodrame. Schiller a su à la fois mettre de pareilles scènes sur le théâtre et les épargner aux yeux des spectateurs, par exemple dans l'exécution de Marie Stuart, qui est un modèle en ce genre.

Le poète romantique n'a pas d'ailleurs prétendu imiter Shakspeare dans toutes ses libertés ; malgré lui, comparé aux Espagnols et aux Anglais, Hugo est classique. Sans compter qu'il s'est amusé, dans son invraisemblable *Cromwell*, à observer rigoureusement l'unité des vingt quatre heures, il saura bientôt, dans le reste de son théâtre, rester fidèle aux traditions de l'esprit français, et tenir compte des conditions scéniques où il se trouve au XIX[e] siècle.

L'argumentation contre l'imitation est dure jusqu'aux gros mots pour les pédants qui la conseillent. L'artiste, sûr de son originalité, distingue spirituellement deux sortes de modèles : ceux qui se font d'après les règles et ceux d'après lesquels on fait les règles ; il le prend de haut avec la médiocrité et répond vertement à ceux qui l'accusent de parler comme s'il n'y avait que des génies : « L'art ne compte pas sur la médiocrité. » Il est dans le vrai, et la question était bien là ; avec le génie une pièce classique est une tragédie ; sans le génie, c'est quelque chose de vide et d'ennuyeux. Nouveau du Bellay, le héraut de la Renaissance romantique, sonne l'assaut de la citadelle pseudo-classique : « Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes ! jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art ! »

La nature et la vérité, voilà les seules règles qu'il reconnaisse. Le drame réfléchit la nature, mais comme un miroir de concentration. Ces métaphores sont commodes, elles sont élastiques.

Ce que le poète, en somme, avait devant les yeux, l'idéal que les passions politiques ou littéraires, que les excès de son génie touffu l'ont empêché de réaliser nettement, c'est un drame mitigé ; un mélange de Corneille et de Shakspeare,

que Schiller, sauf la multiplicité shakspearienne des lieux, avait déjà réalisé pour son pays. Ce drame, moins abstrait que le classique, « illumine à la fois l'intérieur et l'extérieur de l'homme » ; il croise « dans le même tableau le drame de la vie et celui de la conscience ». La formule est inattaquable. Le vulgaire et le trivial même n'entrent dans le drame qu'à la condition d'avoir un « accent ».

Nous examinerons la question du vers dans un chapitre spécial. Le poète s'arrête un moment sur la langue. Une école qui a longtemps duré prétendait alors que l'époque de perfection de la langue et de la littérature française est le XVIIe siècle, ce qui est probablement vrai, en un sens, et en tirait cette conclusion, qu'au XIX_e siècle il faut parler la langue du XVIIe siècle, ce qui est exagéré. S'il est vrai qu'il y a pour les langues et les littératures une époque de perfection, comme il y a un âge mûr pour les sociétés ; s'il est permis de déplorer dans notre temps la décadence de l'art d'écrire et de composer, le manque de sincérité et de foi des œuvres littéraires, de regretter les époques où la sensibilité n'est pas encore maladive ou prétentieuse, où les effets simples ne sont pas usés, où la langue n'a pas à se torturer pour exprimer mille nouveautés, il ne faut pas non plus demander aux écrivains contemporains d'écrire dans une langue passée de mode. « Les langues ne se fixent pas », répond aux critiques arriérés l'auteur de *Cromwell* ; « il en est des idiomes humains comme de tout ; chaque siècle y apporte et en emporte quelque chose : qu'y faire ? Cela est fatal ». Fatal, en effet, et il affirmait avec raison que les langues fixées sont des langues mortes, et que le français des tragiques de la Restauration était un français mort.

Il n'a pas tout à fait aussi raison à propos du goût. Il est facile de rejeter bien loin, à cause de leur goût affaibli, certains écrivains de l'Empire et du commencement de la Restauration, et de proclamer que le goût est la raison du génie. Mais le génie n'a pas toujours la raison. Le goût

chez le poète romantique n'était pas sûr, il le fut de moins en moins avec le temps. Le goût, raison du génie, est avant tout le sentiment des excès qu'il faut éviter ; aucun de nos grands poètes n'a plus gâté son génie que celui-là.

C'est une disposition commune aux poètes romantiques que de se croire directement les interprètes de la Divinité et d'en tirer une conclusion agréable pour leur vanité ou leur orgueil, à savoir que cet interprète inspiré ne peut se tromper. Si nous ajoutons que l'esprit critique de ce siècle est porté à ne plus juger, à faire taire son goût pour être tout entier au plaisir de connaître, à considérer avec intérêt et pour eux-mêmes les accidents, le caractéristique, nous comprendrons que l'auteur de la préface de *Cromwell*, non content de repousser les règles et les genres, et de n'accepter que les principes immuables de l'art, demande à la critique de juger les écrivains « d'après les lois spéciales de leur organisation personnelle », de se placer au point de vue de l'auteur, et de « regarder le sujet avec ses yeux ». Admise, cette manière de voir mènerait loin et substituerait au despotisme de la critique étroite l'omnipotence des écrivains. Or l'écrivain écrit pour être lu et compris, de là pour ses œuvres une condithition d'existence.

Il est juste d'ajouter que le goût public, dont relèvent incontestablement les écrivains, est un critérium fort variable ; que les contemporains ont souvent de mauvaises habitudes, que la raison universelle est souvent en retard, que le temps seul efface le choquant des nouveautés et prépare une moyenne de goût plus favorable aux productions qui ont étonné tout d'abord. Il est donc parfois fort dur pour les écrivains de se soumettre à un goût public gâté, injuste, et qui ne sera que dans un demi-siècle à la hauteur des œuvres qu'il juge ; de n'être appréciés que par quelques esprits élevés qui seuls fondent le goût sur les principes généraux, échappant à l'influence de la mode. Aussi la théorie de la préface ne s'arrête pas à moitié chemin, elle

fait, à l'usage des médiocres, l'apologie des défauts du génie, elle les nie, en somme ; défaut et génie sont incompatibles ; car ce que le vulgaire appelle défaut devient la condition *sine qua non* du génie ; le génie est la montagne abrupte, le chêne au tronc ridé, aux rameaux noueux : il est la flamme qui « ne va pas sans fumée » et, pure image de versificateur, il est « la médaille qui a son revers ». Et si la critique n'est pas satisfaite, on lui ferme définitivement la bouche en lui prouvant que c'est « son infirmité » qui « s'effarouche » des hardiesses du génie, faute de pouvoir, comme cet aigle, « s'abattre sur les esprits avec une aussi vaste intelligence ».

La vérité est que le poète trompe le lecteur avec des mots. La sublimité continue est impossible ; mais les morceaux sublimes se détachent sur un fond, et pourquoi ce fond, qui peut au moins être neutre, serait-il mauvais, pourquoi la trame serait-elle affligée de taches et de déchirures ?

Les esprits élevés consentiront toujours à « quitter la critique des défauts pour la grande et féconde critique des beautés » ; mais à condition que les auteurs n'auront pas la prétention de lui faire prendre les uns pour les autres. On peut rejeter bien des défauts de Shakspeare sur le goût de ses contemporains, mais ces défauts existent.

La conclusion de cette théorie pour le poète romantique, c'est qu'il se donnera la facile vanité d'avouer les « nombreux et grossiers défauts de ses ouvrages », pour déclarer qu'il ne les corrigera pas. Et ce n'est point ici fanfaronnade de jeune homme ; l'artiste mûr est resté fidèle à cette loi qu'il a posée. « Il vaut mieux, dit-il, passer le temps à dépouiller son esprit de ses défauts qu'à corriger les défauts de ses livres ; on ne corrige un ouvrage que dans un autre ouvrage. » Mais si ce sont les défauts de l'auteur qui ont produit les défauts du livre, il semble que corriger les défauts du livre c'est corriger les défauts de l'auteur. Corriger un livre, en améliorer la composition et l'expression, suppri-

mer les fautes d'art en laissant subsister les idées de la jeunesse, empêche-t-il d'ailleurs d'en faire un nouveau ? Et puis l'ouvrage qui en corrige un autre, est lui-même corrigé par un autre, et la perfection étant une chose difficile à atteindre, l'auteur se trouvera avoir produit une suite de livres tous imparfaits. Etrange résultat auquel ce siècle nous a habitués, car la théorie romantique est devenue celle de toute une génération. Et quel respect de la postérité pour laquelle il écrit, puisqu'il récuse le jugement des contemporains, quel respect de la postérité devant laquelle il se présentera volontairement avec tous ses défauts, et qui à ses éloges joindra l'éternelle restriction d'un blâme sévère.

L'origine de cette erreur est dans la maladie romantique, que nous avons décrite ailleurs. L'orgueil immense des poètes a été d'ailleurs encouragé par l'engouement d'un siècle. Dans la démocratie moderne, le public n'étant plus l'élite des gens de goût, mais la foule des médiocres, l'admiration est devenue moins éclairée ; beautés et défauts sont souvent acceptés en bloc ; et le poète, s'il n'a pas le goût solide, prend pour des envieux malveillants ceux qui louent avec restriction.

Le poète des *Orientales* en particulier a toujours affecté de ne plus tenir compte de ses œuvres publiées et de laisser à ses amis le soin de sa réputation. A la fin de sa vie, à propos d'une édition *ne varietur* fort pauvre en variantes, nous avons vu le poète déclarer qu'il ne s'occuperait pas de l'ouvrage, comme si les plus grands génies n'avaient pas tenu à faire eux-mêmes cette toilette *in extremis* de leur œuvre, à disposer eux-mêmes l'édition testamentaire, celle qui doit faire foi pour la postérité.

Les auteurs du XVIIe siècle étaient plus modestes quand il s'agissait de leurs défauts : ils les reconnaissaient, ils ne craignaient point de revoir et de corriger ; ils ne se vantaient pas d'avoir écrit tel drame en quinze jours, ils ne tenaient point à faire croire que des vers travaillés à la lime fussent

au contraire sortis tout armés du cerveau de Jupiter poète. Notre admiration pour le plus grand des poètes de ce temps ne doit pas nous empêcher de signaler cette vanité exubérante. Combien la noble fierté de Corneille est modeste auprès de l'orgueil emphatique et mystique de Lamartine et de Hugo, et comme ils auraient eu besoin de l'amitié d'un Boileau qui eût noté les vers durs, les chevilles épiques, les strophes redondantes, les traits et les métaphores qui sont sur la limite du sublime et du grotesque, d'un Boileau qui eût dit : « Ce livre n'ajoutera rien à votre gloire que des défauts ! » Et quelle œuvre magnifique que celle d'un Hugo, puissante et condensée, débarrassée des pièces médiocres, des volumes qu'on fait de fragments mis d'abord au rebut et repris plus tard, des ouvrages séniles éclos dans un cerveau usé par soixante ans de production incessante ! Mais la postérité fera le triage, et c'est à la critique de préparer à nos fils ce plaisir sans mélange.

III

La théorie romantique du grotesque est fondée sur le christianisme. C'est lui qui « amène à la vérité la poésie » ; elle la cherchait apparemment depuis l'origine sans la trouver. Le christianisme, soit, a montré dans l'homme la bête et l'ange, la chair et l'âme, la matière et l'esprit. Mais est-ce pour les glorifier également? Non ; c'est pour immoler l'une à l'autre, pour enseigner le néant de la terre et le mépris de ce monde. Et c'est pourquoi le christianisme veut que le drame glorifie le grotesque, c'est-à-dire la bête, la chair, la matière !

Etrange raisonnement ! Parce que Dieu a créé le mal à côté du bien, le difforme près du gracieux, l'homme n'a pas le *droit* de procéder autrement dans ses créations, de *rectifier Dieu*. Le mal existait aux temps grecs ; comment

les dramaturges grecs n'ont-ils pas cherché à mêler, eux aussi, la bête à l'esprit? C'est que les Grecs étaient des artistes, et que l'art choisit en vue de l'impression qu'il peut produire.

Le christianisme aurait par suite amené dans l'art la comédie. Rien de plus faux évidemment. L'auteur a beau nous dire avec assurance qu'Aristophane et Plaute ne sont rien auprès des colosses homériques, Eschyle, Sophocle, Euripide, et ajouter agréablement qu'Homère « les emporte avec lui, comme Hercule emportait les Pygmées cachés dans sa peau de lion », il n'en est pas moins vrai qu'Aristophane existe, qu'il a écrit près de cent comédies, que la comédie grecque ne se borne pas à Aristophane ; qu'elle s'est au contraire développée comme la tragédie, qu'elle a peut-être eu plus de poètes que la tragédie, qu'elle a duré plus longtemps. Hugo ignore Eupolis, Cratinus, Diphile, Philémon, Ménandre ; je ne remonte pas jusqu'à Epicharme ; l'histoire littéraire l'eût garanti contre ces théories démesurées qui sautent si largement par-dessus des siècles entiers. A Rome non plus, Plaute n'est pas seul. Le poète de vingt-cinq ans ignorait sans doute aussi le drame satirique où le grotesque se donnait carrière à propos des personnages et des légendes de la trilogie, si bien qu'il semble que les Grecs, après avoir pleuré pendant trois tragédies sur leurs héros, aient éprouvé le besoin d'en rire avant d'aller souper. Mais ils n'ont pas mêlé tragédie et drame satirique, ils s'en seraient gardés.

D'ailleurs l'auteur n'ignore pas tout sur ce sujet, il feint d'ignorer ; il avoue le grotesque antique, mais, dit-il, cette partie de l'art est encore dans l'enfance, l'épopée étouffe le grotesque, il se dissimule. Au contraire, dans les temps modernes, « le grotesque a un rôle immense ».

Et d'abord dans la religion, le grotesque est partout, horrible ou bouffon : traditions populaires, êtres fantas-

tiques créés par l'imagination, les gnomes et les lutins, le diable et l'enfer, les tarasques et les gargouilles.

Ici encore on ne peut nier que l'antiquité ait eu tout cela ; mais l'auteur se dégage galamment ; l'hydre de Lerne est « banale », dit-il. Pourquoi ? C'est une gargouille inventée par un peuple un peu plus esthétique et plus éclairé.

Les Cyclopes sont des géants ; les gnomes sont des nains ; l'auteur en conclut qu'ils sont supérieurs ! Mais les Grecs avaient des nains aussi, et le moyen âge ses géants. Tout ce grotesque est de tous les temps, de toutes les civilisations primitives. Négligeant ainsi l'antiquité, le poète a beau jeu pour nous montrer le grotesque régnant exclusivement dans les temps modernes.

C'est surtout dans l'architecture gothique qu'il lui suppose un rôle exagéré ; les enfers, les purgatoires, sculptés sur les tympans, peints sur les vitraux, ne sont pas en général du grotesque ; ce n'est pas l'enfer qui est grotesque, c'est le diable. Et puis est-ce pour l'art que les grotesques figurent sur les cathédrales ? Non, c'est pour l'enseignement ; l'enfer est là pour effrayer, non pour plaire.

Les coutumes bizarres du moyen âge, que le poète allègue, n'ont pas plus de rapport avec l'art ; elles prouvent la barbarie, tout simplement ; aux temps primitifs, la populace impose à la loi ces « cérémonies singulières, ces processions étranges où la religion marche accompagnée de toutes les superstitions, le sublime environné de tous les grotesques ». D'ailleurs, ajoute le poète, « le type du beau reprendra bientôt son rôle et son droit, qui n'est pas d'exclure l'autre principe, mais de prévaloir sur lui ».

Cet accord harmonieux du grotesque et du beau, c'est Shakspeare qui va le réaliser. Nous avons bien peur que cela veuille dire tout simplement : Shakspeare mêle encore à ses belles conceptions une part de la grossièreté du moyen âge, et c'est pour satisfaire la foule qui est gros-

sière. Si Shakspeare avait eu un public plus élevé, il n'eût gardé de grotesque que la quantité nécessaire pour le contraste qui rend le tragique plus tragique. Toutes ces affirmations de la Préface sont gigantesques et sans fondement aucun; telle celle-ci: « L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose, le drame du réel ». Pourquoi l'épopée, elle aussi, ne vivrait-elle pas de l'idéal? Et le drame? Certes il lui faut se rapprocher davantage de la réalité, mais pour s'élever de là au plus haut idéal possible. Et si nous admettons cette classification, que devient l'affirmation qui suit, à savoir que le drame contient, résume l'ode et l'épopée? Il vit donc d'idéal et de grandiose? La théorie grossit de plus en plus et devient visionnaire; le poète verra le drame dans tous les ouvrages modernes. Il prouvera que le *Paradis perdu* est un drame, parce que Milton a reconnu le sujet impropre au drame, que l'œuvre de Dante est un drame parce que Dante l'appelle *Divine Comédie*.

Donc le christianisme a créé le drame parce que le christianisme a montré à l'homme qu'il est à la fois périssable et immortel, âme et boue. Ainsi le drame devra être chrétien ; le poète lui impose toujours la même leçon morale. Et si le drame veut précisément supprimer la boue et ne voir que l'âme, pour détacher l'homme de la terre? Il n'en aura pas le droit. Il faudra donc montrer les héros mangeant et buvant, pour qu'ils soient complets : « le juge dira : A la mort! et : Allons dîner! »

Autre affirmation et qui reste là non prouvée, énorme, comme le *minæ murorum ingentes*... « Tout ce qui est dans la nature est dans l'art. » C'est la négation de l'art, car l'art néglige précisément le côté de la vie qui consiste à aller dîner, persuadé qu'il ne tirera de là aucune impression esthétique ou morale. Mais le poète tient à ce qu'Elisabeth jure et parle latin ; à ce que César sur son char de triomphe ait peur de verser ; à ce que Cromwell barbouille d'encre le visage d'un régicide « qui le lui

rendra en riant ». Certes cette manière de procéder pourra amener des beautés, et le poète a raison de dire : « c'est une des suprêmes beautés du drame que le grotesque ». Mais faut-il toujours adopter cette formule d'où se dégage la même philosophie, à savoir la diversité de l'homme et la dualité de sa nature? Non! mille fois non On ne peut imposer au drame nulle morale, ni celle de rappeler à l'homme qu'il est bête et âme, ni celle de lui montrer qu'il ne doit être qu'une âme.

Telle est cette théorie du grotesque, exagérée, incohérente, aboutissant à un drame monstrueux, *Cromwell.*

La question se trouve fort embrouillée.

En réalité, elle se subdivise en plusieurs questions.

La première est celle-ci : Y a-t-il un genre tragique? Y a-t-il un genre comique? Tous deux doivent-ils et peuvent-ils ne faire qu'un drame, où tous les aspects de la vie sont rendus? La Préface prononce là-dessus un oui catégorique. Il est vrai qu'elle est démentie par les œuvres de l'auteur. Nous avons déjà admis qu'on ne pouvait être à la fois Shakspeare et Molière, Eschyle et Aristophane.

La seconde question est celle-ci : Une œuvre tragique peut-elle admettre le caractéristique? car le grotesque de l'auteur de *Cromwell* n'est souvent que du caractéristique. Là-dessus, nous sommes tombé d'accord que le défaut du théâtre classique est de n'avoir pas admis assez de caractéristique.

Le caractéristique est donc mis hors de cause.

Reste le grotesque ; le drame doit-il admettre le grotesque?

Et d'abord, mettons aussi hors de cause le grotesque terrible : Ugolin, les Sorcières de *Macbeth,* Don Juan, il y a, en effet, un grotesque qui n'est pas *a priori* bien différent du tragique. Sous le nom de grotesque il faut entendre tout détail de la vie basse, familière, qui paraît propre à la comédie et non à la tragédie.

Ce grotesque peut être amené comme contrepoids, comme le caractéristique ; il sera un repos et un délassement du tragique, pourvu que l'impression du drame reste tragique, comme il est convenu qu'elle le doit être. Euripide l'a employé dans *Alceste* avant que Shakspeare en vînt tirer de si merveilleux effets. Mais que cet accessoire soit nécessaire, nous le nierons absolument, surtout pour les personnages entièrement comiques, qui sont moins nécessaires que les traits comiques ajoutés pour la vraisemblance et la vie à un caractère tragique. Nul doute qu'on ne puisse animer, passionner un tableau de la vie tragique sans le secours du comique et du grotesque ; le caractéristique, c'est-à-dire le détail familier, humain, suffit. Une tragédie vivante, à la façon de Shakspeare, sans grotesque toutefois, n'est point inconcevable.

Concluons : une pièce également tragique et comique est impossible parce qu'elle produirait une impression ambiguë, parce que le comique y affaiblirait le sublime. Le but de l'art, en effet, est, non la peinture exacte de la vie, mais la plus grande impression possible, le sublime aussi sublime que possible, ou le comique aussi comique que possible. Le poète pourra au tableau de la vie sublime mêler quelques traits de la vie réelle ; puisque c'est par la représentation extérieure de la vie que le drame peut produire son effet, il devra donner l'impression du vraisemblable à côté de celle du sublime, pourvu que l'une ne nuise pas à l'autre. Ces traits de vie réelle, personnages vulgaires, scènes comiques ou grotesques opposées aux scènes tragiques, traits caractéristiques soit vulgaires, soit grotesques, peuvent apporter la vraisemblance, étant donné que l'homme idéal est réel par quelque côté! Mais ce caractéristique, ce comique, ce grotesque mêlé en très petite quantité à la pièce ou aux caractères, devra concourir à rendre le sublime plus frappant en le rendant plus vraisemblable, dans la limite où cela se peut faire sans que le

sublime s'abaisse, sans que la force de l'impression tragique diminue, personnages, scènes, traits ou mots grotesques n'étant là que pour « lester » l'idéal.

Comme nous l'avons remarqué, entre ces théories et les drames nul rapport ; le poète revient à la raison avec *Hernani* ; la doctrine de la Préface ne convenait qu'à *Cromwell*, où la réaction contre la dignité classique dépassait le but ; elle n'est point réellement l'expression théorique du drame romantique.

Une courte revue des scènes grotesques du drame nous montrera facilement que le grotesque est utile, mais à petite dose. Dans *Hernani*, la première scène fut pour les tragiques de 1830 le suprême du grotesque ; nous trouvons aujourd'hui que don Carlos y est un peu cavalier, que la duègne est une duègne peut-être un peu trop vraie ; nous pensons que dona Sol a là une complice bien peu honnête ; mais, après tout, cette duègne trahit don Ruy, elle peut trahir dona Sol. Ce personnage, qui ne reparaît plus, ne peut faire grande tache sur le drame. Quant au comique de la scène, c'est un comique pour ainsi dire tragique ; don Carlos y plaisante comme plaisante un grand seigneur avec un valet ; il n'y est point comique, à vrai dire. La scène des courtisans qui au IIe acte accompagnent le roi et « profitent de ses distractions », n'est pas une scène comique, mais une satire méprisante ; il est vrai que les couleurs en sont un peu forcées, même en tenant compte de l'optique théâtrale ; les mêmes courtisans au bal du Ve acte causent avec naturel, comme le ferait le chœur antique, des événements survenus, et s'ils s'égayent dans un bal de noces, peut-on y redire ? Non ; ces gaîtés plus ou moins malicieuses des invités sont utiles dans ce Ve acte du drame qui s'épanouit en bonheur pour se clore subitement par une catastrophe. Si les plaisanteries grossières de sa nourrice n'ôtent rien à la pureté tragique de Juliette, les allusions un peu gaies de don Francisco ne

diminueront pas dona Sol. Ces gens-là sont des comparses, destinés à faire effet de vraisemblance et de contraste, à nous informer de ce que nous ignorons : ils font leur office sans avoir besoin de se guinder, comme les confidents classiques. En somme, le poète n'a guère mis dans *Hernani* de ce fameux grotesque : aucun personnage n'y joue le rôle de personnage comique ; un ou deux traits épars, et c'est tout.

Marion de Lorme est celui des drames où il y a le plus de personnages et de traits comiques, ce qui s'explique peut-être par ceci que *Marion de Lorme* fut composé avant *Hernani* ; on y sent mieux le voisinage de *Cromwell* et des théories du grotesque. Mais Saverny est un personnage comique sans être un personnage de comédie ; c'est un jeune seigneur élégant, gai, jovial, léger, merveilleux repoussoir pour Didier, le héros sévère, triste, taciturne et profond ; au Ier acte, il fait la cour à Marion de Lorme, comme on la fait à... Marion, tandis que le sombre Didier, qui blesse en aimant, adore la courtisane comme on adore une vierge ; peut-on mieux montrer que par ce contraste en action le changement qui s'est fait en Marion de Lorme? Le côté comique du rôle de Saverny s'accuse davantage au IIIe acte. Pour échapper à la mort, il a fait le mort, et dès lors il joue un rôle burlesque, mais ce n'est qu'épisodiquement : du moment où Didier, poursuivi comme duelliste, est poursuivi aussi comme homme du peuple assassin d'un marquis, Saverny reprend son vrai rôle ; le burlesque officier du régiment d'Anjou redevient le gai, mais élégant, généreux et héroïque marquis qu'il se montre au Ier acte. Ainsi, un personnage tragique a pris, pour une raison tragique, un masque grotesque : admirez comment le poète ruse avec sa propre théorie, tellement il s'en défie. On peut dire d'ailleurs que la crainte d'être condamné, même à une mort infamante, n'est peut-être pas suffisante pour expliquer que Saverny consente, malgré les prières de ses amis, à

affliger gratuitement son oncle dont il lui faut endurer le désespoir ; ce Saverny vivant, plaignant son pauvre oncle qui le pleure mort, c'est du drame de qualité inférieure.

Dans ce même drame, quelques épisodes comiques ont trop de longueur et alourdissent la marche de l'action : ce sont l'arrivée des comédiens et leur comparution devant Laffemas ; ces traits comiques ont la plupart pour but de ridiculiser par ricochet l'odieux lieutenant criminel, et sont ainsi justifiés ; mais le poète s'y arrête trop.

Enfin nous trouvons encore dans *Marion de Lorme* un personnage de bouffon. Si le grotesque porte en lui-même sa justification, c'est évidemment dans ces fous de cour, quand le poète n'en abuse pas. Alors, oui, l'on peut dire que le bouffon corrige le roi, que le grotesque corrige le tragique ; c'est alors, que le rire se montre avec raison à côté des larmes, qu'on peut invoquer pour les rapprocher une philosophie supérieure de l'art, rappeler le difforme sculpté sur les cathédrales gothiques, se réclamer du peintre qui mêle aux pompes royales, au triomphe de la beauté une hideuse figure de nain, du christianisme qui mêle sans cesse à l'idée de la grandeur de l'homme, l'idée de sa misère, du paganisme qui fait injurier le triomphateur par ses soldats, du moyen âge qui fait bafouer les grands et le roi lui-même par un bouffon. Dans *Marion de Lorme*, Hugo a fait avec l'Angely une scène parfaite (IV, 8), où il éclaire à l'aide du bouffon les profondeurs mélancoliques de ce caractère royal si complexe.

Mais ce personnage du bouffon de cour, il va le reprendre, et le grandir démesurément pour en faire un héros étrange et gigantesque de tragédie. Nous n'avons pas ici à faire l'analyse du caractère de Triboulet, mais à distinguer seulement le rôle du grotesque dans le caractère. Or quelle quantité de grotesque y a t-il dans Triboulet ? Moins qu'on ne le penserait à première vue, moins peut-être que ne le pensait le poète. Triboulet n'a de grotesque que l'apparence

physique et la situation sociale qu'elle lui a faite. Quant aux situations comiques où il peut se trouver, aux mots comiques qu'il peut avoir, tout cela est son rôle de fou, c'est un masque sur le vrai Triboulet ; en réalité, c'est un grotesque peu comique qu'un personnage forcé d'être grotesque ; l'effet sur le spectateur est une réflexion triste provoquant au profit du personnage un sentiment tragique, la pitié. Il reste que le poète a pu avoir tort d'accoupler cette apparence physique et cette situation sociale avec une passion tragique. Toute la question est là. Mais ne fallait-il pas placer un bouffon en face d'un roi, montrer le bouffon grave et terrible, le roi petit et corrompu? Il y a aussi la thèse morale qui prétend nous montrer dans les parias et les grotesques de ce monde des amours et des douleurs dignes de la tragédie. Mais là encore le grotesque ne dépasse-t-il pas le but? Pourquoi l'antithèse de l'homme du peuple et du roi, un homme du peuple dont le roi aurait séduit la fille et qui se vengerait, ne suffit-elle pas ici à la passion révolutionnaire, et pourquoi, cherchant des douleurs dignes de la tragédie, le poète ne s'arrête-t-il pas aux humbles, aux méprisés, aux opprimés, au lieu d'aller jusqu'aux bossus et aux nains?

L'exagération est sensible. Les cas d'exception, voilà le défaut fréquent dans le théâtre d'Hugo, et ce qui montre combien le génie en lui était grand, c'est que ce génie a beaucoup suppléé aux faiblesses de l'art ; dans un cas d'exception, il mettra une quantité inattendue de vérité générale et humaine. Triboulet est peut-être invraisemblable ; l'art s'est trompé en le concevant ; le génie l'a néanmoins fait vivant, quoique d'une vie étrange.

Ajoutons que dans l'exécution du détail, le grotesque s'étale parfois inutilement. Ainsi quand, pour accentuer la leçon morale, l'auteur nous montre Triboulet aidant lui-même à enlever sa fille, sans voir qu'on lui a mis un bandeau sur les yeux.

Chose bizarre, les drames d'Hugo qui s'approchent le plus du mélodrame sont ceux qui contiennent le moins de grotesque. Il n'y en a point ou presque point dans *Angelo*, *Marie Tudor*.

Dans *Ruy Blas*, don Guritan, personnage grotesque, est peu nécessaire au drame ; tout son rôle est froid. Si don César se contentait d'être le personnage comique qu'il est, et que le poète eût fait de lui un usage tragique, on pourrait admettre dans une tragédie ce type fort curieux du bandit grand seigneur de race, cet Hernani burlesque. Malheureusement il joue dans la pièce un rôle bizarre, d'une complication étrange ; il remplit le IVe acte qui est dans sa première partie une farce truculente, et dans la seconde un imbroglio italien, comique dans ses effets apparents, mélodramatique, si l'on pense aux résultats terribles de ces quiproquos. On peut accepter le personnage au début du drame, on peut l'accepter comme utile à la machination monstrueuse de don Salluste ; un grand seigneur ressuscite à la cour un parent disparu depuis longtemps, et, dans un but que nous n'avons pas à apprécier ici (voir le chapitre du mélodrame), il se débarrasse du vrai parent qui ne veut point servir son plan, et dont il donne les noms et titres à un valet ; tout cela est compatible avec une tragédie, mais les choses vont s'embrouiller singulièrement. Remarquons que le vrai don César est désormais un personnage inutile à la vengeance de Salluste ; le drame peut finir sans lui, et pour prouver à la reine que Ruy Blas est son valet, don Salluste ne se sert pas en effet du vrai César ; à quoi bon alors ce don César qui revient ? à bien peu de chose : il fait manquer la précaution que Ruy Blas avait prise d'écrire à la reine qu'elle ne doit pas venir. Mais Ruy Blas et la reine sont pris dans les filets de Salluste, et n'en sortiront pas, par cela seul que Ruy Blas est le valet de Salluste, et que Salluste peut le dire. Si le poète veut sauver la reine, il faut faire tuer Salluste par Ruy Blas, qui se tuera ensuite ; s'il

veut sauver les deux amants, Ruy Blas tuera don Salluste avant qu'il n'ait parlé, quitte à régler ce compte avec sa conscience ensuite. Au commencement du IVe acte, telle est la situation : il est clair que Ruy Blas n'a qu'à sauver la reine en se sacrifiant, en tuant don Salluste. La situation au Ve acte n'aura pas changé, et, comme on l'a déjà fait remarquer, le IVe acte est un tiroir ; on peut l'enlever, le drame subsiste tel qu'il était. Or un acte tout entier en hors-d'œuvre, c'est trop. Encore pourrait-on faire grâce à la partie burlesque du rôle de César qui est de pur ornement, en faveur du comique qui s'y montre ; mais dès que César devient un ressort mélodramatique, dès qu'il sert à embrouiller l'intrigue, le factice saute aux yeux ; et le personnage est condamné non comme grotesque, mais comme ressort de mélodrame indigne de la tragédie sérieuse.

Par ce court examen on a vu que l'auteur de la Préface de *Cromwell* a singulièrement restreint le rôle du grotesque qui « se contente d'un coin du tableau ». En général, le grotesque épargne les personnages principaux. Ni Hernani, ni Carlos, ni dona Sol, ni Marion Delorme, ni Didier, ni Angelo, ni Tisbe, ni Lucrèce Borgia, ni Ruy Blas, ne sont grotesques même par le plus petit côté ; le grotesque n'atteint que des personnages secondaires ; il sert à peu près, comme dans Shakspeare, de contraste ou de repos. L'emploi qu'il a fait du grotesque n'est point un des défauts réels du drame romantique ; l'erreur de *Le Roi s'amuse*, nous l'avons vu, est plus imputable à la passion révolutionnaire qu'à la théorie du grotesque.

Nous avons précisément fait cette constatation afin de ramener les théories à leur juste valeur, ainsi que le drame de *Cromwell* ; il suffit de les analyser comme une variation plus brillante que juste.

IV

Quoiqu'il s'en défende, Hugo a fait dans *Cromwell* « de la poésie d'après une poétique », comme ceux « qui font des ouvrages dans leur système » ; il a composé « l'œuvre artificielle » qui « n'existe pas pour l'art », « une théorie et non une poésie. »

La conception première est défectueuse. La poésie du sujet, c'étaient les révolutions, les rois descendus de leur piédestal, dépouillés de leur caractère sacré, traînés à l'échafaud, et en face d'eux le politique profond et impitoyable, l'hypocrite raffiné de Bossuet ; c'est une erreur de faire un *Cromwell* en le prenant à une autre époque de sa vie ; à côté de ce drame, quel qu'il soit, se dressera toujours l'image grandiose du drame qu'il fallait faire. Cromwell renversant les rois est grand ; Cromwell rêvant le trône est vulgaire ; l'auteur met le grand à l'arrière-plan et prend le vulgaire ; il fait l'étude d'une petitesse dans une grande âme, et non l'étude d'une grande âme qui a une petitesse. Dès lors quelque génie qu'il déploie, son drame sera froid et manqué.

Cela donné, la préoccupation qui le domine est plus de faire un portrait qu'un drame ; il en a une autre qui est de mêler au tragique beaucoup de comédie ; de mêler à la psychologie beaucoup d'histoire et d'érudition. Comment ne pas faire une œuvre confuse ? L'art dramatique est tenu, comme tout ce qui est art, à l'unité d'impression (1) ; il ne peut, pas plus que la peinture, montrer les mille faces d'un être humain ; il doit éclairer son portrait d'un côté et que le reste soit dans la demi-teinte et l'ombre. Ce qui manque à *Cromwell*, c'est « l'unité d'impression ».

(1) Ce sont les propres termes de la *Préface*.

L'auteur s'est perdu dans cette complication de traits qu'il embrouille à plaisir. Il veut peindre, dit-il, « l'être complexe, hétérogène, multiple, composé de tous les contraires », un « Tibère » et un « Dandin », Cromwell tyran de l'Europe, Cromwell jouet de sa famille, Cromwell régicide, Cromwell père d'une jeune fille royaliste ; Cromwell austère et sombre dans ses mœurs ; Cromwell entretenant quatre fous de cour ; Cromwell mauvais poète. Il ne sera pas content s'il ne nous montre encore un Cromwell sobre et frugal, en même temps qu'un Cromwell guindé sur l'étiquette, un Cromwell grossier soldat et politique délié, un Cromwell orateur lourd, diffus, obscur, — donc mauvais orateur, et un Cromwell habile à parler le langage de tous ceux qu'il voulait séduire, — donc excellent orateur. Il nous apprendra encore que Cromwell était un visionnaire « dominé par des fantômes de son enfance, croyant aux astrologues et les proscrivant ; défiant à l'excès, toujours menaçant, rarement sanguinaire ; rigide observateur des prescriptions puritaines, perdant gravement plusieurs heures par jour à des bouffonneries... trompant ses remords avec des subtilités, rusant avec sa conscience ; intarissable en adresse, en pièges, en ressources ; maîtrisant son imagination par son intelligence ; grotesque et sublime. »

Il y a la tant de traits qu'il n'y a plus de figure.

Même chacun de ces traits est trop accusé. Si le poète nous montre le soldat bourru, il est trop bourru, l'hypocrite est trop hypocrite ; l'orateur est trop fécond, le casuiste trop raisonneur. On ne peut pousser à la fois tous les défauts ou toutes les qualités à l'extrême ; il faut que ceci balance cela. Or, aucun équilibre dans ce Cromwell. Pour une bougie qu'il souffle, le voilà grotesquement sentencieux.

Par la prétention de faire l'étude historique d'une époque, l'auteur se condamnait, une fois de plus, à faire un mauvais drame ; « fureter les chroniques, fouiller au

hasard les mémoires anglais du XVIIe siècle »... Corneille ne fouille ni ne furète. Le drame ne dure que vingt-quatre heures; Hugo s'en vante dans sa préface. Or, dans ces vingt-quatre heures, voyez ce qu'il veut faire tenir : « Il a cédé au désir de peindre tous ces fanatismes, toutes ces superstitions, maladies des religions à certaines époques ; à l'envie de jouer de tous ces hommes, comme dit Hamlet ; d'étager au-dessous et autour de Cromwell, centre et pivot de cette cour, de ce peuple, de ce monde, et cette double conspiration, tramée par deux factions qui s'abhorrent, se liguent pour jeter bas l'homme qui les gêne, mais s'unissent sans se mêler ; et ce parti puritain, fanatique, divers, sombre, désintéressé... et ce parti des cavaliers, étourdi, joyeux, peu scrupuleux, insouciant, dévoué... et ces ambassadeurs, si humbles devant le soldat de fortune ; et les quatre bouffons que le dédaigneux oubli de l'histoire permettait d'imaginer ; et cette famille dont chaque membre est une plaie de Cromwell ; et ce Thurloë, l'Achates du Protecteur, et ce rabbin juif, cet Israël Ben-Manassé, espion, usurier et astrologue, vil de deux côtés, sublime par le troisième ; et ce Rochester, ce bizarre Rochester, ridicule et spirituel, élégant et crapuleux, mauvais poëte et bon gentilhomme, vicieux et naïf, jouant sa tête et se souciant peu de gagner la partie, pourvu qu'elle l'amuse... et ce sauvage Carr, dont l'histoire ne dessine qu'un trait, mais bien caractéristique et bien fécond ; et les fanatiques de tout ordre et de tout genre : Harisson, fanatique pillard ; Barberone, marchand fanatique ; Syndercomb, tueur ; Augustin Garland, assassin larmoyant et dévot ; le brave colonel Overton, lettré un peu déclamateur ; l'austère et rigide Ludlow qui alla plus tard laisser sa cendre et son épitaphe à Lausanne ; enfin « Milton et quelques autres qui avaient de l'esprit », comme dit un pamphlet de 1675. »

Et tous ces personnages, en effet, sont dans le drame, chacun avec son caractère propre ; sans compter les autres

personnages accessoires : un panorama historique ; 61 acteurs, ayant un nom, leurs suites, les pages, huissiers, crieurs, valets de ville, seigneurs et gentilshommes, ouvriers et soldats, le Parlement, etc... toute l'Angleterre. L'auteur a pris le vaste pour le grand. Souvent il n'y a que du spectacle : tous les ministres figurent dans une scène où ils ne prononcent pas un mot.

Quatre fous apparaissent de temps en temps et chaque fois chantent chacun deux chansons où il y a des châtelaines et des abbesses, des sylphes et des gnômes, hors-d'œuvre moyen âge qui seraient bien mieux placés dans le recueil des Odes et Ballades. Ces fous produisent fort peu l'effet qu'en attendait l'auteur, celui de faire contraste par leurs folies avec le sublime tragique.

Les personnages tiennent à chaque instant un langage biblique incompréhensible ; si quelques énigmes de ce genre étaient indispensables pour la couleur locale, un exemple suffisait, deux au plus. De même les discussions de dogmes qui reviennent à chaque entrevue. La scène des ambassadeurs est trop longue ; il suffisait pour nous montrer comment *Comwell* traitait les envoyés des nations étrangères, d'une seule réception ; mais nous voyons défiler les chancelleries de l'Europe, nous assistons à un chapitre d'histoire mis en action, et intitulé : Des rapports de Cromwell avec les puissances. L'auteur se croit si bien obligé à suivre l'histoire qu'il met dans la bouche de ses personnages des discours qu'il ne comprend pas lui-même ; et pour nous faire toucher du doigt ce Cromwell « orateur, lourd, diffus, obscur », il lui fait en effet tenir une harangue lourde, diffuse et obscure, laquelle, par surcroît d'exactitude, dure non point, à la vérité, trois heures, comme le demandait la chronique trop exigeante, mais pour le moins une bonne heure.

A l'imitation de Shakspeare, le poète français a voulu faire entrer dans son drame la foule, avec ses mille voix.

L'essai tenté est malheureux. Peu importent, non pas seulement à des spectateurs, mais à des lecteurs, les cris et les causeries du peuple qui attend ; il n'est pas nécessaire que nous sachions que tel citoyen étouffe, que tel autre se bat avec son voisin qui l'a poussé, que nous connaissions l'effet produit sur la populace par les colonels qui passent au galop, ou par la femme du Protecteur que tel juge épaisse, tel autre bonne femme ; nous dirons à l'auteur, qui nous cache trop longtemps le vrai drame, ce que dit un bon bourgeois au soldat qui contient la haie des spectateurs :

Laissez-moi voir un peu, seigneur pertuisanier.

Tout cela, les jours de grande fête, se trouve dans la rue ; il n'est pas besoin de dépenser tant de talent à nous le dire en vers. Notez que « ces voix de la foule » ont toute une scène, plus de quatre pages.

Il n'y a pas de femmes dans ce drame, ou celles qui passent devant nos yeux ne laissent point de trace dans notre esprit. La femme du Protecteur est une bonne bourgeoise qui ne peut se faire aux grandeurs : caractère terne, ni assez comique, ni assez tragique ; c'est une photographie, non un portrait. Prusias, dans Corneille, est vulgaire, ce qui est encore une physionomie, à tout prendre ; Elisabeth Bourcier est insignifiante et nulle.

Il existe peut-être, dans la vie réelle, des jeunes filles aussi candides et aussi naïves que lady Francis, la fille de Cromwell ; mais ce caractère, qui confine à la sottise, ne vaut point la peine d'être reproduit. Elle ignore que son père est un régicide ; mais nous n'avons point la situation dramatique qui était là en germe : lady Francis n'est point détrompée. Une scène, assez amusante d'ailleurs, entre elle et Rochester, fait ressortir une niaiserie virginale, qui, elle aussi, arrive au grotesque.

Presque tous les autres personnages sont tragiques et

grotesques par doses égales, de même qu'en général une scène comique alterne avec une scène tragique.

Beaucoup sont plutôt grotesques. Rochester est trop burlesque, la fureur de Carr est trop burlesque ; toujours des caricatures. Il semble que le poète se soit fait un devoir de ne jamais être exclusivement tragique, préoccupation exagérée : ainsi une scène où Cromwell, pensif et monologuant, exprime ses remords, manque absolument son effet parce que Rochester est là qui, prenant Cromwell pour un royaliste, interprète grotesquement toutes ses paroles. Là, le grotesque, non content de prendre une place, ne laisse plus même au tragique son domaine propre ; il s'attache à lui, le suit partout pour le neutraliser. La scène où Cromwell croit son fils parricide, puis reconnaît son erreur, est aussi rendue grotesque par les bouffonneries de Rochester.

Le drame s'interrompt à chaque instant pour faire place à une étude de mœurs ; il n'avance pas, il « piétine sur place ». Dans la scène où Cromwell ouvre son courrier, une foule de détails ne servent ni à l'action, ni à la peinture de Cromwell ; c'est de l'anecdote pure. Il en est de même de Milton se vantant de ses vers latins ; le Parlement vient proposer à la sanction de Cromwell des textes de lois puérilement choisis, comme pour montrer, toujours d'une manière anecdotique, les mœurs du temps.

Tout se passe sur le théâtre ; l'auteur donnera ainsi des proportions énormes au moindre incident par la pompe théâtrale déployée. Pour nous montrer ces discussions bibliques qu'aimaient les Anglais du temps, il introduit des députations, et cela plusieurs fois. Pour indiquer un trait du caractère de Cromwell, il montre par le menu une réception de tous les ambassadeurs.

En dehors des imperfections qui tiennent à une mise en œuvre désordonnée des théories de la préface, il y en a d'énormes qui tiennent aux défauts du poète. Ainsi son intrigue

est du pur mélodrame et contient de quoi défrayer plusieurs drames du boulevard. L'amour du grotesque le pousse à utiliser toutes les ficelles du drame, de la comédie pêle-mêle, substitutions, erreurs, quiproquos, narcotiques. Il faut pourtant donner une idée de cette intrigue ourdie pour un drame sérieux.

Des conspirateurs royalistes ont juré de s'emparer de Cromwell sans le tuer. L'ordre du roi, porté par l'un d'eux dans son chapeau, est que Rochester s'introduise chez Cromwell, l'endorme, le fasse prendre et l'amène au roi. Voilà un roi en humeur de mélodrame. Rochester se fait présenter à Cromwell comme un nouveau chapelain. Or, ce Rochester est un fou qui s'amuse à courtiser la fille de Comwell et fait mille excentricités ; vous voyez le rôle du grotesque balançant exactement le rôle du tragique : le conjuré chargé de l'exécution du complot est le grotesque de la pièce. Il est surpris par Cromwell aux pieds de sa fille, et s'en tire en épousant une vieille duègne. Cependant une lettre avertit Cromwell d'un complot tramé, avec quelques détails, mais insuffisants ; il est prévenu, mais non instruit. Remarquez que nous sommes ici au milieu du deuxième acte, les deux premiers actes comptant 160 pages, quatre fois autant que deux actes ordinaires. Mais nous avons déjà fait connaissance avec toute l'Angleterre, toutes ses sectes religieuses, tous ses partis politiques, ses corps constitués, et nous savons exactement les relations politiques de l'Angleterre avec toute l'Europe.

Donc au moment où Cromwell est averti de la conjuration, on doit proposer au Parlement un décret qui rétablit la royauté en sa faveur. Cromwell est bientôt plus instruit ; un sectaire qui le hait, mais veut sauver l'Angleterre, lui dénonce les conjurés, sauf ceux de sa secte, et un Juif lui apprend que son fils conspire ; ce fils n'est qu'un débauché, et il n'a en réalité rien fait que boire joyeusement avec les conjurés, ses amis de débauche. Cromwell délibère en son

conseil privé s'il prendra la couronne, et ne résout rien. Cependant ce fou de Rochester, qui a trouvé moyen d'obtenir une entrevue avec Francis, la fille de Cromwell, lui donne, au lieu d'un quatrain, la lettre qu'il écrivait aux conjurés pour les convoquer au rendez-vous où il livrera Cromwell endormi. Ressort dramatique assez douteux. Cromwell, entré en possession de cette lettre, tient les fils de la conjuration ; quand le faux chapelain Rochester lui apporte un breuvage préparé, Cromwell le force à boire lui-même, et c'est Rochester qui s'endort. Cependant le Parlement en grande pompe vient offrir à Cromwell le titre de roi ; il répond qu'il examinera, car il ne veut pas avoir trop de préoccupations à la fois. Puis il se déguise en soldat ; c'est lui qui reçoit les conjurés et les laisse passer ; ils reviennent portant Rochester endormi, et croyant tenir le Protecteur. Rochester se réveille avec mille bouffonneries, Cromwell se démasque et les fait arrêter. Cependant la grande salle de Westminster se prépare pour le sacre. Cromwell a accepté la couronne, et les républicains s'apprêtent à le poignarder au moment où il la prendra ; mais le tapissier Barebone, craignant pour son mémoire et *ne voulant pas voir tacher de sang le velours du trône, loué par lui pour la cérémonie*, les dénonce. Le peuple est hostile à l'usurpation de Cromwell. Le Protecteur entre ; on le harangue ; il met la robe, ceint l'épée, et, au moment de prendre la couronne, la refuse, acceptant seulement l'hérédité du Protectorat ; il a été prévenu du complot et le déjoue ainsi. Il arrête les conjurés, leur fait grâce. Le peuple enthousiaste applaudit. Et Cromwell désolé murmure : Quand donc serai-je roi ?

En somme, à part les épisodes plus ou moins burlesques, l'intrigue se réduit à ceci, que par l'étourderie de Rochester, Cromwell déjoue la conjuration royaliste ; mais Cromwell est empêché de se faire roi par une autre conjuration républicaine. Voilà le mince dessin de la pièce ; le reste du canevas est rempli par des tableaux de mœurs.

Si l'intrigue est mince, peut-être le drame est-il riche en situations, en psychologie? Pas davantage. L'auteur en concevant une crise appelle la comparaison avec la tragédie classique, et sur ce point il a tout le désavantage. Trop de spectacle, de décor, de mouvement, d'accessoires multiples ; la trop grande foule des comparses nuit au drame psychologique.

La crise classique était renfermée en cinq actes qui duraient deux heures ; la crise de l'auteur romantique est renfermée en cinq actes, dont la représentation dure un jour ; vingt-quatre heures morales étaient condensées en deux réelles par le théâtre classique ; vingt-quatre heures durent au moins douze heures chez le poète romantique ; en sorte que le spectateur ne peut croire que l'action qu'il a vue n'a duré qu'un jour ; il est nuisible à l'effet théâtral que le temps réel et le temps idéal se confondent ; un temps réel doit condenser beaucoup plus de temps idéal. Ainsi la crise dans *Cromwell* paraît bien plus lâche, à cause du temps mis à la produire et de la multiplicité des hors-d'œuvre qui la coupent. Cette crise même, elle se réduit à peu de chose : Cromwell voudrait être roi, il se fait proposer la couronne, et n'ose l'accepter d'abord, puis est forcé de la refuser parce qu'il soulèverait le peuple contre lui. Voilà tout ; en réalité, nul combat intérieur, à part quelques vagues remords d'avoir poussé à la mort du roi. Cromwell veut régner, c'est une ambition vulgaire, il paraît un moment s'en rendre compte ; il lui échappe sur lui-même un mot de pitié, mais il n'en continue pas moins à vouloir être roi. Ce n'est pas là un caractère digne de la tragédie ; il est trop vulgaire, en somme.

S'il y a à peine crise morale, il n'y a point non plus concentration suffisante, malgré la formule excellente de la préface. Dans la crise morale, les classiques résument tout un caractère, toute une vie. Néron tout entier est dans le personnage de Racine, toute sa vie dans les vingt-

quatre heures où nous le voyons agir. Il n'en est pas de même pour Cromwell, à cause du moment choisi ; le moment de crise dans la vie de Cromwell n'est point celui, quoi qu'en dise l'auteur, où il cherche à recueillir le fruit de son régicide, mais celui où il commet le régicide et arrive au pouvoir. Il y a pourtant dans *Cromwell* une excellente étude des contradictions humaines, un joli tableau de la vie politique, des tracas, des hypocrisies, du jeu double, des mille habiletés d'un démagogue, mais pas même un caractère de démagogue ; juste autant de petitesses que de grandeurs ne forment pas un caractère tragique.

Si nous jugeons Cromwell d'après le critérium du juste milieu que nous avons trouvé plus haut en définissant ainsi le drame tragique idéal : — des passions avant tout, des personnages qui auront un caractère poétique et idéal, auxquels cependant on donnera quelques traits caractéristiques qui les rendent vraisemblables et les fassent vivre extérieurement sur les planches ; juste ce qu'il faut de vie réelle, d'histoire, de mœurs, de personnages épisodiques et de décor, etc., pour que le drame paraisse vraisemblablement se passer dans un milieu réel ; — si donc nous examinons *Cromwell* à ce point de vue, nous le définirons un drame où le milieu, les détails caractéristiques, les personnages épisodiques, la peinture des mœurs, et dans un caractère, les traits réels, le côté anecdotique, ont tout envahi, un drame, en un mot, où l'accessoire a remplacé le principal, où le réel a chassé le poétique, où l'épisode a tué l'action. Dans un drame sur Cromwell, certes, on devait voir, pour la vraisemblance, l'Angleterre et les mœurs anglaises, mais seulement ce qu'il en faut pour la vraisemblance, pour qu'il ne fût pas dit que Londres est peint comme Paris et que ces Anglais sont des Français. Mieux vaudrait, à défaut de juste milieu, un *Cromwell* où les héros fussent des Français du XIX[e] siècle, mais avec une forte étude des passions, avec un beau ca-

ractère de démagogue, de profond politique, qu'un *Cromwell* avec des personnages et des mœurs réellement historiques, arrêtant l'essor du poète, le rabaissant au réel, et empêchant la concentration de la vie morale.

Plus tard, son génie formé, le poète sera moins intempérant. Il saura peindre l'époque dans ses traits caractéristiques sans compiler chroniques et mémoires. Nous retrouverons dans *Hernani*, réduite à des proportions raisonnables, la scène où Cromwell maître de la conspiration se fait énumérer les conjurés, celle où il les punit ; dans le cadre de *Marion Delorme*, Hugo mettra un écho de la vie littéraire du temps, — Corneille jugé par les seigneurs à la mode, — à l'imitation de ce qu'il avait fait pour Milton ; les ouvriers qui travaillent au trône de Cromwell reparaîtront dans *Marion Delorme* travaillant à l'échafaud de Didier, et au lieu d'une scène minutieuse et invraisemblable, nous aurons une opposition tragique. Rochester s'incarnera dans Saverny, aussi amusant et distingué cette fois qu'il était dans *Cromwell* insipide, insupportable. Les fous de Cromwell céderont la place au fou l'Angely et à Triboulet.

Cromwell résume exagérée toute la théorie romantique. Des drames sont venus ensuite qui n'ont rien ajouté à cette théorie, mais qui installèrent le romantisme à la scène. *Le More de Venise*, d'Alfred de Vigny, n'est qu'une traduction ; *Henri III* et *Christine*, d'Alexandre Dumas sont des ouvrages originaux ; mais leur rôle a été fort restreint ; Dumas n'était point du tout un novateur, il n'inventait rien que des intrigues ; le reste, il le prenait aux autres ; son *Antony* même est un *Didier* plus sauvage. Quant au système employé, *Christine* est une imitation de *Cromwell* ; l'auteur y inséra même plus tard des imitations trop visibles d'*Hernani*. *Henri III* était une imitation des scènes

historiques de Vitet et de Mérimée (1) ; la seule originalité de ces deux drames, c'était la peinture de l'agonie physique où se montre le parti pris d'exciter l'émotion par des moyens violents et un peu en dehors de l'art. D'ailleurs, *Henri III* ne souleva point de bataille, la pièce réussit, et l'on voit par la bataille d'*Hernani* que le public n'avait pas pour cela admis la tragédie romantique ; mais *Henri III* était une pièce en prose, et une pièce historique ; on n'avait nulle objection à faire. Il y avait longtemps que *Pinto* avait donné le modèle de ce genre de pièce, sans aucune rébellion du parterre. La difficulté ne commença que le jour où le drame prétendit se substituer à la tragédie en adoptant les vers, le jour où le système de *Cromwell* se présenta sur la scène, ce qui arriva avec *Hernani*.

V

Ni la *Préface* ni *Cromwell* ne donnent l'idée exacte du système romantique ; si nous passons par-dessus la lutte des théories et que nous examinions le système dans *Hernani* ou *Marion Delorme*, nous verrons que toute cette bataille était pour faire adopter aux Français le système de Shakspeare et de Schiller. Otez en effet dans le drame romantique l'antithèse et tout ce qui vient du génie particulier d'Hugo, il restera le drame allemand mitigé par le drame classique, des passions, des caractères vivants, concrets,

(1) Ces scènes historiques de Vitet, ces comédies de Mérimée, qui sont des nouvelles dialoguées, n'ont pas un grand rapport avec la *tragédie* romantique, même le *Théâtre de Clara Gazul*, qui précéda *Cromwell*. Il n'y a là de nouveau que l'emploi de l'histoire et de la couleur locale. Une traduction de Schiller fournissait plus à Hugo. Depuis longtemps, le *Pinto* de Lemercier était connu. Mérimée ne fait guère que le mal imiter.

le souci du détail caractéristique, d'une certaine couleur historique, d'une certaine quantité de décor et d'accessoires. Hugo a assagi Shakspeare et modéré Schiller : il n'a point profité des changements fréquents de lieu, son drame a cinq actes, le lieu ne change pas dans un acte. Ainsi se montre, même dans les excès du drame romantique, le caractère français, modéré avant tout, amoureux de clarté et d'unité. Le drame romantique a réglé l'emploi du grotesque, l'emploi de l'histoire, car depuis *Cromwell* Hugo n'a plus essayé de ces drames-chroniques dont Shakspeare avait donné le modèle et qu'on trouve aussi en Espagne. Si vous faites abstraction des passions du temps, du tempérament propre au chef des romantiques, de son amour pour le mélodrame, en somme, Hugo, c'est une façon de Shakspeare retouché par Corneille. Si les œuvres sont singulières, ce n'est point le système qui a égaré l'auteur et l'a conduit à la chute des Burgraves ; c'est son impuissance dramatique : il ne saura pas longtemps ni imaginer une crise et étudier consciencieusement des caractères, ni combiner une intrigue poétique, fût-ce une brillante ballade à délecter l'imagination ; il substituera vite à l'étude morale, le tableau vivant, le mélodrame, l'ode, et la prédication.

LIVRE QUATRIÈME

L'ÉPOQUE

I. L'influence du temps : la politique au théâtre. — II. La passion révolutionnaire ; comment elle fait dévier la tragédie romantique, sujets, intrigues, personnages. — III. La maladie romantique : maladie religieuse, maladie politique, maladie de l'amour, maladie de l'ambition. — IV. Les héros de la tragédie atteints de la maladie romantique : *Hernani*, *Didier*, *Ruy Blas*. — V. La maladie romantique et le drame bourgeois : *Antony*. — VI. La maladie romantique dans *Chatterton*.

I

Il semble d'abord que le XIX[e] siècle, après les troubles de la Révolution, puisse donner des loisirs et du calme à la poésie ; mais au contraire, la lutte politique, moins sanglante, devient plus ardente et plus décisive à la fois dès la Restauration. La poésie n'alla au théâtre que pour y livrer des batailles, et les œuvres dramatiques portent ainsi au plus haut point la marque des luttes politiques. Comment en serait-il autrement, quand déjà les plus belles inspirations de la poésie lyrique sont les mélancolies, les tristesses ou les exaltations causées par la Révolution politique et religieuse.

De là, sans aucun doute, pour la poésie dramatique de graves défauts, compensés imparfaitement par l'intérêt qui s'attache à ce reflet des luttes sociales. Il est juste aussi d'ajouter que les romantiques gâtèrent tout par des défauts personnels, par une trop grande hâte de produire et de lutter ; leurs compositions sont incomplètement mûries ; la matière poétique tirée des événements contemporains n'est pas suffisamment digérée dans l'œuvre dramatique, en sorte que non seulement les poèmes lyriques, ce qui est naturel, mais les drames réfléchissent jusqu'aux changements passagers de l'opinion.

En 1827, quand *Cromwell* fut composé, la France commençait à s'éprendre de la légende Napoléonienne ; d'ailleurs l'opinion en France, toujours dominée en réalité par la grandeur des souvenirs Napoléoniens, n'accepte que momentanément les Bourbons. Bonapartisme et libéralisme ne faisaient qu'un alors ; Louis-Philippe aura soin après 1830 de ne pas contrarier ces sympathies pour les souvenirs de l'empire ; le gouvernement termina l'Arc de Triomphe et rapporta de Sainte-Hélène les cendres du héros qui passionnait le pays. La pensée de Victor Hugo fut un écho fidèle de l'opinion. Royaliste à 16 ans, le poète ne l'est plus à 21, en 1823 ; il écrit l'ode à l'Arc de Triomphe, expression d'une politique éclectique, de la politique d'un poète, qui tient à tous les partis par leur côté esthétique ou humanitaire. En 1827, il écrit l'ode à la Colonne de la place Vendôme, où il admire trop l'empire pour être encore royaliste au fond. Il devient libéral. Mais le poète était obsédé par le grand fantôme impérial jusqu'au jour où cette obsession céda la place à une autre, quand le fantôme prit à ses yeux la forme de Napoléon le Petit.

Cette obsession se retrouve dans son théâtre. Le choix du sujet de *Cromwell* est caractéristique de l'époque. L'espèce d'usurpation de Cromwell ressemblait, surtout pour des royalistes, au rôle que joua Bonaparte vis-à-vis des Con-

seils ; l'homme et l'époque étaient parfaitement choisis pour que le poète versât dans ce drame, comme dans un moule, la poésie contemporaine. Louis XVI, la Révolution, voilà ce qu'il devait voir dans Charles I[er] et Cromwell. Malheureusement il n'osa pas traiter le vrai sujet, le sujet épique et dramatique sur tous, et il imagina ce bizarre moment de crise dont l'intérêt est vraiment trop mince. Il n'osait pas se prononcer ; il n'était plus royaliste au fond, mais il ne se l'avouait pas ; il ne voulait pas réveiller les souvenirs sanglants, car il eût fallu prendre parti. Il raillera donc à la fois les royalistes et Cromwell en répandant sur eux le grotesque à pleines mains. Qui sait quelle part n'a pas eue dans sa théorie du grotesque le désir de mettre le grotesque dans les deux camps et de voir tous les hommes, de quelque parti qu'ils fussent, à la fois grands et petits ? Cromwell sera donc non plus le régicide, mais l'usurpateur. Pris par ce côté, il a certes les sympathies de l'auteur ; comme Milton est le grand penseur, Cromwell est le grand homme d'action qui triomphe facilement de ses faibles ennemis. Royalistes et révolutionnaires lui sont également sacrifiés. Il y a là comme un scepticisme à qui non la grandeur, car Cromwell est parfois burlesque, mais la force d'un homme impose, en dehors de toute moralité. C'est la faiblesse de ce drame éclectique ; la passion lui manque ; c'est trop la peinture impartiale de deux fanatismes opposés ; il lui faudrait ou la piété royaliste qui animait les odes, ou le souffle révolutionnaire qui galvanisera les drames suivants.

A part ce défaut capital et qui reléguerait *Cromwell*, même réduit pour la scène, au rang des ouvrages de second ordre, toutes les passions de l'époque se reflètent dans le drame. L'opinion du poète sur Napoléon passe dans tout le rôle de Cromwell, opinion mixte, encore indécise, faite des jugements que portaient alors sur l'homme les royalistes, les révolutionnaires, les admirateurs. Voici l'opinion mixte :

Ce grand Cromwell que rien au monde n'égala,
Ce fameux général, ce profond politique
A qui l'Europe chante un éternel cantique,
Ce maître, ce héros pour qui le monde croit
Le sceptre trop léger, le trône trop étroit,
Se laisse prendre enfin...

Voici l'opinion royaliste :

Cromwell, un vagabond,
Un mince aventurier, à peine gentilhomme,
Là, régner sur des rois comme un césar de Rome !
Voilà quinze ans qu'on donne à cela du génie !
Concevez-vous, mon cher ? Parce qu'il a gagné
Je ne sais quels combats...

(*Cromwell*, IV, 4.)

Il est facile de voir ici où est la sympathie du poète : il raille les royalistes. Ailleurs, Cromwell humiliant le Parlement c'est le despotisme de Bonaparte domptant les anciens conventionnels :

O Charle, ô roi martyr, comme Olivier te venge !
Quel fouet honteux succède à ton sceptre éclatant !

Une autre tirade est réellement l'apothéose de Napoléon, est l'oint du peuple et l'oint de Dieu, le modérateur de Révolution ; c'est le discours de l'orateur du Parlement, mauvais discours, très beau morceau lyrique :

On voit peu de mortels, maîtres des factions,
Qui sachent gouverner le pas des nations.
Il roule lourdement, le grand char où nous sommes,
Que les événements traînent tout chargé d'hommes,
Et pour le bien guider dans les âpres chemins,
Il faut un ferme bras et de puissantes mains.
Souvent, marchant la nuit sous un ciel peu propice,
En évitant l'ornière on tombe au précipice,
Car ce char, dont la terre entend l'essieu crier,
Ne se dételle pas et ne peut s'enrayer !
Il faut qu'il marche, il faut qu'il roule, il faut qu'il aille !
Il faut qu'on voie, ardents comme au jour de bataille,
Ruer malgré le fouet, courir malgré le frein,
Les coursiers que Dieu lie à son timon d'airain,

Et qu'enfin, écrasant rois, peuples, capitales,
Sa roue aveugle passe en ses routes fatales !
Quand on laisse au hasard courir ce char pesant,
Dans sa profonde ornière il coule tant de sang
Que les chiens, s'ils ont soif, sur sa trace l'étanchent ;
Le monde alors chancelle et les royaumes penchent.
Aussi quels soins il faut pour choisir le cocher
De ce lourd chariot qu'on tremble à voir marcher !
Il faut qu'un double appel l'ait fait monter au faîte ;
Élu par deux pouvoirs, il faut que sur sa tête
Le choix du peuple tombe avec le choix de Dieu...

Ailleurs, un trait qui touche les révolutionnaires :

Tous ces républicains sont les mêmes au fond,
Et leur vertu de cire à mon soleil se fond.

(Acte II, Sc. 10.)

Le poète montre quelque part la situation des pouvoirs populaires qui, méprisant le peuple, sont forcés de le courtiser ; telle la Convention obligée de subir les députations des sections. Carr le pur, auprès de qui les plus farouches sont des tièdes, qui annonce tranquillement au protecteur son intention de l'immoler à la Révolution, mais en attendant le sauve pour sauver l'Angleterre, lui révèle le complot des *saints* et repousse comme une injure les remercîments du tyran, est la caricature de la Terreur mystique et féroce.

Le rôle de la foule dans les révolutions est peint dans une scène assez shakspearienne, quoique noyée dans trop de détails à effet, celle où le peuple crie tour à tour Vive Cromwell ! et Mort à Cromwell ! On y voit les hurleurs payés, le magistrat qui harangue tous les pouvoirs, les femmes qui voient dans la fin de la terreur et l'avènement d'un prince, le retour des bals, des toilettes, les fournisseurs qui, comme Barebone, au milieu des tragédies les plus sanglantes, n'ont d'autre souci que leur fortune et



qui, révolutionnaires farouches, vendent au prétendant le velours du trône et le sauvent de la conspiration pour sauver leur facture.

La révolution de 1830 donna le signal d'une foule de drames sur Napoléon, pièces à tableaux et à déclamations révolutionnaires. *Hernani* était composé avant 1830. L'empereur, dans la personne de don Carlos, y est opposé au roi ; grandi déjà par l'ambition d'être empereur, et rempli de pensées graves à mesure qu'approche le moment décisif, Don Carlos devient tout à fait grand quand il tient dans sa main les destinées d'une partie du monde. Le monologue lui-même évoque Charlemagne, le puissant empereur, la grandeur si fugitive de son œuvre, le rôle secondaire et humilié des rois qui « sont à la porte »,

Respirant la vapeur des mets que l'on apporte...

Il n'y a pas d'empereur dans *Marion de Lorme*, dans *le Roi s'amuse*, dans *Ruy Blas* ; mais dans chacune de ces pièces il y a un roi ; partout le roi, sans grande injustice d'ailleurs pour sa mémoire, est effacé ou odieux. Louis XIII est faible et dominé par son ministre, son caractère est tracé avec finesse et, quoi qu'on ait dit, avec vérité ; néanmoins, malgré que l'auteur se soit défendu sincèrement de la moindre allusion, le pouvoir d'alors vit parfaitement dans ce caractère de roi faible un signe des temps et un danger. *Le Roi s'amuse* fut aussi interdit à cause du portrait satirique d'un roi de France dont le poète ne cache (V, 3) ni la bravoure, ni la chevalerie, mais dont le drame, inspiré par les passions politiques, ne met en lumière que le cynisme et les vices.

La grande figure impériale est encore évoquée par Ruy Blas dans son monologue, en face d'un roi fantôme, d'une monarchie pourrie de vices, et relevée un moment par un ministre né du peuple. Il y a là une vigoureuse satire

inspirée par le rôle de l'argent dans les gouvernements modernes, par le mépris de ces « trois cents avocats » gouvernés par des banquiers ; admirable cri de détresse du grand poète qui pleure le grand empire :

Que fais-tu dans ta tombe, ô puissant empereur !
Oh ! lève-toi ! viens voir ! — Les bons font place aux pires ;
Ce royaume effrayant, fait d'un amas d'empires,
Penche ! Il nous faut ton bras ! au secours, Charle-Quint !...
Hélas ! ton héritage est en proie aux vendeurs...

Enfin l'empereur redevient le protagoniste de l'étrange et gigantesque drame des *Burgraves*. Mort ou cru mort, il revient (comme est revenu une fois l'homme de l'île d'Elbe, comme les rois craignaient de le voir encore revenir de Sainte-Hélène, comme il en est revenu enfin pour reposer sur les bords de la Seine). La légende y atteint le fantastique, mais on reconnaît bien là encore, fût-il inconscient, le souvenir de Napoléon dans cet empereur abhorré des princes dont il a ruiné les châteaux. Voyez le monologue de Frédéric sur la situation de l'empire sans chef, déshonoré par le séjour de l'ennemi, sur l'œuvre de Charlemagne défaite ; voyez encore le discours aux Burgraves. (Partie II, Sc. VI.)

Vous m'entendiez jadis marcher dans ces vallons
Lorsque l'éperon d'or sonnait à mes talons !
Vous me reconnaissez, Burgraves, c'est le maître,
Celui qui subjugua l'Europe...
Et qui donna, touchant leurs fronts du sceptre d'or,
La couronne à Suenon, la tiare à Victor...
Celui qui, comprimant Gênes, Pise, Milan,
Etouffant guerres, cris, fureurs, trahisons viles,
Prit dans sa large main l'Italie aux cent villes.
J'ai démembré Henri le Lion de mes mains,
Arraché ses duchés, arraché ses provinces,
Puis avec ses débris j'ai fait quatorze princes !
Enfin, j'ai quarante ans, avec mes doigts d'airain,
Pierre à pierre, émietté vos donjons dans le Rhin...

Rien ne manque à l'analogie ; l'empereur apostrophe les

vétérans de sa grande armée qui servent maintenant sous ceux qu'on appelle « les fils des grands barons. »

Vos soldats m'entendront ! Ils sont à moi, j'y compte !
Ils étaient à la gloire, avant d'être à la honte.
C'est sous moi qu'ils servaient avant ces temps d'horreur,
Et plus d'un se souvient de son vieil empereur,
N'est-ce pas, vétérans, n'est-ce pas, camarades ?
. . . . sans doute vous croyez
Etre des chevaliers ! vous vous dites : Nous sommes
Les fils des grands barons et des grands gentilshommes,
Nous les continuons... Vous les continuez !

Cette passion politique qui se montre perpétuellement dans le drame a deux résultats malheureusement opposés. D'un côté elle inspire au poète les accents vrais, émus, superbes de ses vers, elle vivifie sa poésie ; de l'autre elle tue le drame, elle fait trop voir qu'il est fait pour une situation, pour un personnage, pour donner carrière à l'inspiration lyrique. De pareilles tirades auraient mieux fait dans un drame emprunté à l'histoire presque contemporaine, mais il était trop tôt pour le tenter, et le poète, ne pouvant faire un Napoléon, a fait un Frédéric ou un Charles-Quint.

II

Mais la passion politique a eu des conséquences plus graves encore pour le théâtre romantique.

Nous avons vu dès 1827 le poète conquis à l'idée démocratique ; elle commandera dans son drame le choix, la hiérarchie des personnages ; elle sera la base de tout un système.

Les romantiques étaient fatigués des rois de tragédies. Les abandonner tout à fait, il n'y fallait pas songer ; les rois sont trop mêlés aux grands événements où se trouvent les grandes passions ; les rois furent donc conservés, mais ils furent mis au second plan, et le peuple au premier. Ce

qu'on appelle en style de théâtre le jeune premier et le grand premier rôle furent des héros plébéiens. Ils furent opposés aux rois sur lesquels ils ont l'avantage. En cela, rien que de normal ; la tragédie ne pouvait faire autrement ; les rois s'en vont, leurs passions ne nous intéressent plus spécialement, elles sont celles des autres hommes, elles leur sont même inférieures ; le roi est terne auprès du plébéien de génie qui dompte la foule, soutient ou renverse le trône. La Révolution a fait un homme nouveau ; la liberté, les ambitions qu'elle autorise, les énergies qu'elle déploie, l'initiation du peuple aux grands secrets, aux grands problèmes de la vie politique et sociale, tout cela devait s'incarner dans un nouveau protagoniste tragique.

Marion de Lorme s'éprend d'un amour véritable qui la transfigure moralement, donnée pathétique certes où nous ne voyons rien de trop peu vraisemblable, quoi qu'on ait dit. Elle n'a connu jusqu'ici que des gens de cour : elle pourrait aimer de cet amour vrai un gentilhomme, et le drame passionnel ne s'en déroulerait pas moins ; le duel pourrait venir, Didier, qui serait alors Didier « de quelque chose », serait arrêté, puis s'évaderait, et le reste. Mais, n'y eût-il pas d'autres raisons, la passion révolutionnaire veut que Didier ne soit pas gentilhomme, ou que, s'il l'est, il l'ignore et s'en soucie peu; car il faut remarquer les ruses de cet art qui doit compter avec l'aristocratie pour donner à ses personnages une allure plus héroïque et avec la démocratie qui leur donne des passions fougueuses : Didier peut donc être gentilhomme, étant enfant trouvé ; mais il est plébéien par dédain. Ce plébeien se détache vigoureusement avec son vêtement noir et son âme profonde sur ces seigneurs au costume éclatant, au cœur léger.

La même habileté laborieuse saura dans *Hernani* concilier le besoin d'une antithèse politique rabaissant le roi à la taille de l'homme du peuple, et le besoin de laisser une noblesse à ce dernier. Hernani le bandit est préféré par dona Sol

au roi Carlos, Hernani le bandit brave le roi, l'écrase de sa générosité : voilà pour la passion politique ; mais ce bandit n'est pas un brigand vulgaire ; ce héros, cet amant de dona Sol, c'est un grand seigneur qui a pris les montagnes pour venger son père. L'habileté du poète romantique a sa faiblesse. On peut l'accuser d'avoir exagéré l'antithèse, et mis un bandit là où suffisait un plébéien. Il eût été facile, en effet, de faire, sur cette donnée moins antithétique, le même drame, plus humain peut-être. Hernani serait un Didier espagnol. Le poète eût évité bien des reproches ; le rôle de bandit lui permet des excès d'imagination et le drame est mêlé de mélodrame. Les passions politiques conspirent ainsi contre l'auteur, elles exagèrent son défaut : la disposition à l'antithèse, et le défaut de sa génération : la tendance au noir, au fatal, au fantastique ; la réaction immodérée contre les rois classiques, dont l'acharnement des pseudo-classiques de 1820 à 1830 est responsable, s'ajoute à ces causes pour transformer les héros plébéiens en bandits, en ouvriers, et, car le défaut va s'accentuer encore, en personnages misérables et difformes.

Il y a dans le *Roi s'amuse* deux drames ; la satire du roi les domine tous les deux, comme l'indique le titre. De ces deux drames l'un pourrait être intitulé : *le Roi s'amuse*, l'autre : *Triboulet s'amuse*.

Le premier, satire de la luxure royale, c'est celui-ci : Un pauvre homme a une fille, sa seule joie, sa seule richesse ; il n'a qu'elle au monde et ne vit que pour elle. Le roi la lui prend et la déshonore. Une soif de vengeance, plus grande encore que son impuissance, pousse ce serf, cet esclave, à toute une entreprise insensée ; il s'arrange pour attirer le roi libertin dans un coupe-gorge et l'y faire assassiner. Il croit un moment, épouvanté lui-même de ce succès surhumain, tenir sa vengeance, mais il avait compté sans sa fille qui, avant d'être déshonorée, avait aimé le

séducteur roi, et qui, déshonorée, l'aime encore et donnerait sa vie pour lui. Elle la donne, en effet ; elle a deviné les projets de vengeance de son père, et elle-même se jette dans le piège à la place du roi, meurt sous le couteau qui devait frapper le roi ; et le père, ivre de vengeance satisfaite, et qui croit tenir dans un sac, prêt à être jeté à l'eau, le cadavre du luxurieux tout-puissant, tient le cadavre de sa fille ; et c'est sa fille qu'il foule aux pieds dans son accès de fureur.

Ce drame est simple, humain.

Mais ici intervient le grotesque, dont la part dans ce drame, depuis Hernani, augmente sans cesse. Ce n'est plus seulement le plébéien enfant trouvé, le grand seigneur devenu bandit, que la réaction romantique opposera à la dignité du prince tragique, que le génie démocrate et compatissant pour les faibles dotera des grandes passions, des nobles sentiments enlevés aux rois, ce sera, mieux encore, le bouffon de cour, l'homme difforme, bossu, contrefait. Et voilà Quasimodo dans le drame. Cet excès évident, le poète y voit double avantage ; il tourne au profit de l'idée humanitaire ce qui était réaction littéraire et politique. Il a de plus trouvé sa formule pour forcer par des combinaisons inattendues l'émotion d'un public blasé : « transfigurer la laideur physique par la beauté morale », et ce sera bientôt même : racheter la laideur morale par un amour, toutes les passions monstrueuses et tous les crimes par un bon sentiment.

Voici donc le second drame : Triboulet est méchant parce qu'il est malheureux ; de plus il craint pour sa fille ; aussi, et pour le plaisir de faire du mal aux heureux et pour détourner de sa propre famille la luxure royale, il lui jette en proie les femmes des seigneurs ; il attise les passions du roi ; il insulte le comte de Saint-Vallier, un père dont le roi a déshonoré la fille, et ce père le maudit. Triboulet sera puni : sa propre fille sera la proie

du roi, et, comme le comte, il sera impuissant ; il veut se venger, mais il tuera lui-même sa fille en voulant tuer le roi ; le déshonneur et le sang de sa fille retombent sur sa tête.

On voit quels effets complexes produit la réaction politique et romantique, quel génie est dépensé pour la faire accepter, et comment l'étrange grandit à mesure que le théâtre romantique va dans sa voie. Mais le suprême effort de l'idée démocratique au théâtre sera de montrer une reine amoureuse d'un valet, un valet dirigeant l'Etat, relevant le royaume que le roi abandonne. Comme toujours, sous les exagérations de l'antithèse, il y a un drame simple et humain ; ne nous y trompons pas. Le drame n'est pas, d'ailleurs, un pamphlet : la reine sera amoureuse d'un valet, sans le savoir ; le pamphlet l'eût montrée aimant son propre valet. Donc — voici le drame simple et humain — un homme du peuple, qui n'a ni noblesse, ni richesse, mais une grande intelligence et un grand cœur, aime secrètement sa reine qu'il sait seule, abandonnée, souffrant de cet abandon ; il rêve d'être le protecteur et l'ami de cette femme, d'être aimé d'elle, de relever par amour pour elle l'Etat exploité par les ministres, d'être pour elle le vrai roi. Tout à coup, il sent son amour connu, son cœur apprécié, son mérite distingué par cette reine, il devient ministre, favori, il accomplit l'œuvre rêvée, relève l'Etat, et un jour, cette reine vient à lui, lui ouvre son cœur : elle le voit plus grand que les autres hommes, elle l'admire et l'aime ; reine pour tous, elle n'est pour lui qu'une femme, dont il est le soutien et le refuge, et elle le baise au front. Mais par un autre coup soudain, ce bonheur s'effondre, un ennemi mortel de la reine et qui sait leur secret les fait tomber tous deux dans un piège infâme pour déshonorer sa souveraine. Le grand ministre tue le misérable et s'empoisonne pour que la reine soit à jamais pure de tout soupçon.

Voilà l'esquisse idéale du drame. Ce dessin fournissait aussi bien à l'auteur l'occasion de développer l'idée du siècle ; les passions n'en étaient pas diminuées. Mais le pli était pris ; l'exagération, la réaction violente, la théorie du grotesque et des antithèses stupéfiantes triomphent une dernière fois ; la formule est bien trouvée : le valet amoureux de la reine ; il est, en effet, difficile à la poésie démocratique d'exprimer plus énergiquement cette idée, que le génie est la seule valeur de l'homme et qu'il a seul droit au gouvernement des Etats. La préface affirme d'ailleurs la volonté de montrer dans « *Ruy Blas* quelque chose de grand, de sombre, d'inconnu, le peuple, le peuple orphelin, pauvre, intelligent et fort, placé très bas et aspirant très haut, ayant sur le dos les marques de la servitude et dans le cœur les préméditations du génie... » et un peu plus loin le poète lui-même distingue dans son drame un sujet philosophique : le peuple aspirant aux régions élevées, un sujet humain : un homme qui aime une femme, un sujet dramatique : un laquais qui aime une reine ; dramatique, en effet, mélodramatique même.

Pour mettre debout une telle invraisemblance, le procédé mélodramatique, la féerie n'ont pas effrayé l'auteur. Un coup de baguette fait du domestique le comte de Garofa, un autre coup de baguette lui rendra ses habits de valet, et la féerie s'écroulera. Mais quels ressorts il faut inventer pour faire jouer cette immense machine, bien plus compliquée qu'on ne le pense encore (1) ! Certes il naît de cette intrigue formidablement emmêlée des beautés incontestables : le retour de Salluste en laquais, l'écroulement subit du bonheur de Ruy Blas qui ne vivait qu'en rêve, ce premier ministre qui doit ramasser ce mouchoir, tout cela frappe, étonne, saisit. Mais nous-mêmes nous nous frottons

(1) Voir l'analyse du rôle de don Salluste dans notre chapitre sur le mélodrame.

les yeux devant de pareilles métamorphoses! Qu'importe à l'auteur, pourvu qu'il puisse à la fin, antithèse suprême, bizarre apothéose du peuple, faire bénir, devant Dieu invoqué, cette reine par ce laquais. Voilà le dernier mot de la passion démocratique apportée dans le drame.

Concluons. Si le poète avait su se contenir, dominer les passions populaires, l'idée démocratique pouvait et devait être l'âme de son théâtre, la source des plus grandes beautés ; elle renouvelait le personnel de la tragédie, les passions ; un théâtre à tendances démocratiques était naturellement le produit d'une époque démocratique. Mais les défauts d'un génie intempérant, à qui a manqué l'art suprême : la mesure, la proportion, et, d'un autre côté, l'ardeur de la lutte politique et littéraire, ont empêché l'éclosion d'une tragédie calme et reflétant comme un miroir tranquille l'âme humaine et contemporaine. Le poète, avec sa thèse politique, se substitue trop souvent à ses personnages ; une antithèse grimaçante met face à face les rois et l'homme du peuple, les puissants et les grotesques, les heureux et les difformes. La tragédie en est atteinte dans sa grandeur. D'un autre côté, quand la passion politique s'apaise et permet au poète d'être seulement spectateur des grands spectacles de ce monde, elle inspire à la tragédie de grandes scènes, le lyrisme le plus élevé, les plus belles réflexions sur la fragilité des empires, de la puissance, de la gloire, comme lorsque le souvenir de l'épopée napoléonienne, de la Révolution, élève jusqu'au sublime des scènes d'*Hernani*, de *Le Roi s'amuse*, des *Burgraves*, de *Marie Tudor* (1) ; beautés aussi lyriques que

(1) La belle scène où Marie Tudor exhale sa fureur impuissante devant la colère juste et irrésistible de la foule. C'est aussi beau que les imprécations de Camille : « Oh! l'Angleterre, l'Angleterre à qui détruira Londres!... » On pense aux rois des Tuileries; ils ont dû souhaiter aussi bien des fois la destruction de ce Paris, qui n'avait qu'à se soulever pour faire crouler une royauté.

dramatiques, certes ; mais il n'est point interdit à la tragédie de se placer parfois à cette hauteur et de chercher à produire cette émotion puissante. Les héros tragiques né doivent point trop philosopher, mais la tragédie peut parfois se placer au-dessus même de ses héros, dans une sorte de parabase tragique qui a sa grandeur et son intérêt.

III

On s'aperçoit clairement aujourd'hui que les romantiques furent des malades et que la sensibilité était exagérée dans la littérature de 1820 à 1840. Commençons par dire que moquerie ou dédain seraient ici fort injustes ; sa maladie est une des noblesses de cette génération qui se trouve arriver à la vie intellectuelle au moment le plus critique du monde moderne. Et puis, n'est-ce pas le développement anormal de la sensibilité qui fait le grand artiste, et dans combien d'organisations cette sensibilité est-elle réglée par la raison absolue et un tempérament parfaitement équilibré ? Il semble même que la sensibilité, en France, s'exaspère et devienne morbide de plus en plus dans l'énervement de la vie à la vapeur et de la lutte pour l'existence. Il est intéressant d'étudier cette affection de la sensibilité et comment elle a, dans le drame, modifié les passions et les caractères.

La maladie romantique sévit d'abord sur la génération qui arrive à l'âge d'homme au moment où la Révolution finit. Des hommes qui se sont mêlés à la Révolution, les uns en ont profité, les autres ont péri. Elle a dévoré avant de périr elle-même tous les grands esprits et les grands cœurs. Ceux qui étaient trop jeunes encore pour y être mêlés, qui en furent victimes par contre-coup ou restèrent spectateurs attristés des horreurs et des bassesses de

la fin, ceux-là commencent la génération romantique. Chateaubriand, exilé, est obligé de courir le monde, seul partout, avec l'immense tristesse que lui causait ce bouleversement immense. Disciple de Rousseau, comme tous les esprits de son temps, il contemple la vie sauvage, et s'attriste à jamais du contraste qu'il voit ou qu'il imagine. Doué d'une grande sensibilité, il ressent toute la commotion : l'ébranlement des croyances, le scepticisme, le vide envahissant l'âme qui perd et regrette sa foi, l'horreur du passé et le découragement en face de l'avenir. En même temps, ruiné, pauvre, il souffre le tourment moderne, celui de l'homme qui se sent noblesse et génie, et qui, au milieu des conflits de la force et des vices, au premier moment du grand déchaînement démocratique, ne trouve pas sa place, obligé d'abaisser un grand esprit au souci des besoins journaliers, à la fatigue déprimante de la lutte pour la vie. Mélancolie, tristesse, souffrances physiques atteignant pour longtemps le tempérament tout entier, longue exaspération de l'amour-propre qui finit par transformer la conscience d'avoir une valeur en orgueil irritable et en vanité souffrante, découragement profond causé par l'écroulement de tout, écroulement de la foi qui soutenait le trône, du trône qui supportait la société, écroulement de la famille, du nom et du manoir des ancêtres, voilà l'homme romantique, chassé de sa patrie, de son église, de sa maison, en butte à la persécution et au malheur, et qui a vu mourir les siens par le couteau de la guillotine ou par l'effrayant contre-coup des morts domestiques, voilà Chateaubriand, le Chateaubriand de René, le père de la littérature romantique. Telle est la maladie qu'excita chez cette génération et la suivante la commotion des mêmes événements et la commotion des œuvres où s'exhalaient le scepticisme douloureux, les souffrances orgueilleuses de la poésie persécutée, du génie méconnu. Chataubriand, Mme de Staël, Benjamin Constant, de Sénancour, nés de

1770 à 1790, voilà, en littérature, une première génération romantique ; Lamartine, Vigny, Michelet, Hugo, Sainte-Beuve, George Sand, nés de 1790 à 1805, sont de la seconde. Presque tous sortirent de la maladie romantique avec l'apparente renaissance sociale, avec le rétablissement momentané des dogmes religieux et politiques, avec l'âge qui donne les forces physiques, calme les nerfs, apporte à l'orgueil des satisfactions, aux besoins d'amples richesses ; mais de jeunesse en jeunesse la maladie, propagée par les livres, passe et se transmet, et chez tous ceux qu'elle a frappés laisse des traces.

Le premier phénomène de cette maladie est la fièvre religieuse, qu'elle soit le doute, le scepticisme le plus douloureux, le marasme de la foi perdue, ou la réaction violente de la sensibilité, de l'appétit de foi contre le matérialisme qui effraye.

Dans Rousseau déjà, la foi spiritualiste, la sensibilité, l'éducation tout idéale de l'humanité réclament contre le matérialisme ; mais la foi est déjà maladive, elle n'a pu être frappée, passer du catholicisme au spiritualisme, sans être ébranlée dans tout son être, et il est vrai de dire qu'au fond de la révolte spiritualiste de Rousseau il y a la souffrance du doute. Etat éminemment maladif, doute dont l'esprit humain ne sortira que par le retour à la foi ou par la négation complète.

Cet état domine toute la Révolution. Les hommes qui la font ont épuisé leur foi et cherchent à s'arrêter au spiritualisme, comme sur une planche entre deux abîmes ; mais, tournant le dos au vide, ils en voient un autre ; la souffrance persiste et le spiritualisme vacille. La Révolution, malgré ses efforts et les autels élevés à l'Etre suprême, nia ; elle abandonna Dieu à l'ancien monde qui le réclamait comme sien et l'emporta en exil. La religion n'est entre les mains de Napoléon qu'un joug à mâter les hommes, et Dieu, un pape qui le sacre pour la foule.

En 1815, la religion rentre. Rapportée de toutes pièces, avec le moyen âge et la cérémonie du sacre, elle n'est guère pour les politiques qu'un drapeau, et un moyen de gouvernement. Mais cette religion, le monde des artistes et des poètes s'en empare ; on l'accepte, on la veut, entière, on veut le moyen âge, les cathédrales, les chevaliers ; bonne fortune pour l'art à court de couleurs. Puis tout s'use, l'esprit du siècle marche, les oripeaux sont abandonnés, la foi fait de plus en plus place au spiritualisme, flottant du déisme au panthéisme, et à l'heure de la mort, il ne reste au dernier, au plus grand et au plus longæve des romantiques qu'une foi en un Dieu vague, au-dessus de toute religion, de tout culte et même de toute philosophie.

La foi romantique est donc un besoin de croire qui cherche à triompher du doute, né des bouleversements de la Révolution. Car la divinité avait-elle pu permettre tant de crimes, et tout ce désordre pouvait-il rentrer dans un ordre voulu par une providence ? — La Restauration calma peut-être un moment le doute ; l'ordre ramené, la noblesse rétablie, puis l'ardeur de la lutte substituèrent à la maladie du doute une santé factice. Le doute est étouffé par un élan religieux qui s'exalte à dessein. Dans les *Méditations* surtout, *l'Homme, le Désespoir, la Providence à l'homme*, sont caractéristiques de cet état. Puis la foi s'accroît avec l'optimisme venu du succès ; on arrive à l'âge où les idées se figent, et chez Lamartine la foi se cristallise en poésie magnifique ; elle tient alors le milieu entre la foi catholique et un panthéisme spiritualiste qui est la dernière expression de l'esprit religieux dans ce siècle.

On voit combien ce qu'on appelle la foi chez les romantiques fut quelque chose d'agité, de douloureux, et quelle secousse dut imprimer aux génies la transition du catholicisme au spiritualisme, doutes, efforts, découragements, réactions et exaltations mystiques, partout quelque chose de fébrile et de maladif.

Le second caractère de la maladie romantique, c'est l'incertitude au sujet des dogmes politiques. Là, comme en religion, on peut dire que la cause de la liberté, comme celle de la libre pensée, était gagnée d'avance ; et de même que les hommes de la génération romantique parvinrent insensiblement avec leur siècle à un spiritualisme dégagé de dogmes, de même en politique ils se trouvèrent tous, en 1848, partisans de la cause du peuple ; mais ce résultat avait demandé un quart de siècle, et, pendant ce quart de siècle, ils « cherchent en gémissant ». Pour les esprits élevés et qui, après le problème religieux, se préoccupent encore du problème social, quelle série de douloureuses questions, de méprises, de déceptions cruelles, de cas de conscience insolubles que cette phase de la vie française de 1789 à 1848 ! Cette révolution, qui se réclamait de principes si élevés, il fallait, pour l'admettre, renier des siècles ; il fallait accepter des erreurs terribles, des fureurs sauvages, tant de sang versé ! Bonaparte ? ce n'était pas le droit divin, la tradition de l'ancienne France, ce n'était pas non plus la liberté ; au moins, vis-à-vis de l'étranger, c'était la victoire, la gloire du nom français, une épopée. Enfin la Restauration faite, le trône rétabli avec l'autel, l'esprit français, si agité de fièvres, va voir se calmer ses anxiétés ; voici au moins la paix, le mal réparé, on va se reposer du despotisme militaire et de la démagogie sanglante ? Non ; la royauté manque à ses promesses, on a le trône et l'autel, on n'a ni liberté, ni dignité ; la Charte n'est pas exécutée. Respecte-t-on l'Empire tombé, la gloire française, les débris de la grande armée ?... Non ; on dépouille, on juge, on fusille sans jugement ; l'étranger vient insulter nos héros. L'esprit moderne veut continuer sa marche, il se débat dans les menottes de la monarchie. Où est le droit ? Aimer le roi, c'est bien ; mais s'il sépare sa cause de celle du peuple, du pays ? Et les malheureux, les pauvres, les opprimés, ne faut-il pas les aimer ? Immense mélancolie, ajoutée à la mélancolie religieuse. Enfin, voici

encore une fois le trône renversé, les rois en exil, tout remis en question, la foule maîtresse, le vaisseau à la dérive. On le gouverne pourtant ; Lamartine apaise des tempêtes ; mais voici un autre Dix-Huit Brumaire, un empire, sans gloire, avec le point noir de la corruption croissante des mœurs, de l'abaissement des consciences ; cette fois, des deux grands malades romantiques l'un se résigne et se tait ; il écrit à tant la ligne pour vivre ; l'autre s'exaspère, et écrit ces superbes, ces furieux, ces délirants poèmes des *Châtiments* : la névrose romantique le suit dans l'exil, fausse son génie, pour ne s'apaiser que plus tard dans une fin de vie patriarcale et voisine d'une seconde enfance, où le vieillard espère enfin la réalisation de l'idéal humain, de la paix universelle : dernier reste de la foi romantique qui lui cache la réalité, les menaces de l'avenir.

Ce malade romantique, déjà si tourmenté, verra-t-il clair au moins dans son cœur ? Se consolera-t-il par l'amour des tristesses et des incertitudes de la vie intellectuelle et de la vie publique ? Non, il porte en lui la fièvre qui grandit toute souffrance et qui fait même de toute joie, de toute espérance un délire qui le fatigue. L'amour lui causera des joies inconnues aux hommes d'autrefois, mais aussi des douleurs qu'ils ont ignorées, et, comme toujours, c'est la douleur qui subsiste et chasse le reste. De quelque côté qu'il se tourne, l'homme romantique est destiné à des souffrances nouvelles. Pour les autres siècles, le problème de la vie future n'existait pas, puisqu'il était résolu : la foi d'ailleurs, j'entends la foi sincère, excluait tout attachement terrestre ; l'amour, en dehors de la fin du mariage et de la famille, c'est-à-dire de la reproduction des êtres, ne comptait pas ; il était un péché, une faiblesse de la nature, une concupiscence de la chair qu'on avouait à peine, et dont il fallait plus tard se repentir. L'amour, dans le théâtre classique, est-il autre chose qu'une noble galanterie ou une passion coupable ? Il

n'a là aucun rapport avec l'immortalité et la vie future. Le thème, c'est : Aimons, jouissons de la beauté : la vie est courte, et au bout c'est le tombeau. Thème païen ramené par la Renaissance et qui dure jusqu'au XIX[e] siècle.

L'amour est bien autre chose pour l'homme romantique. Il a mis dans toute la vie le plus de spiritualisme possible. Il a, plus que jamais, sinon la conscience de sa personnalité immortelle, au moins le désir sans borne de cette immortalité, seule idée consolatrice des tristesses de cette vie ; et plus il croit à la vie future, plus augmente le dégoût des misères terrestres ; s'il doute de l'immortalité rien ne l'en console plus. Vienne donc l'amour : il s'est refusé à y voir l'union passagère de deux corps ; il y voit deux âmes qui se trouvent, s'embrassent et se confondent pour la vie et l'éternité. Si elle n'a pas trouvé l'âme-sœur à laquelle elle doit s'unir, l'âme romantique la cherche avec un désir infini ; l'amant sans son amante pleure et craint la solitude éternelle à laquelle il serait condamné. Dès lors, à quoi bon exister ? Que faire de cette vie où tout est néant ? Mieux vaut aller vers Dieu qui le consolera.

Quelle plus grande souffrance, si l'homme romantique, après avoir trouvé la femme qu'il aime, la perd soudain ? La femme qui le trahit n'était donc pas faite pour lui ? Il s'est trompé ? Il faut recommencer à chercher en gémissant ; ou cette femme est bien celle qui lui doit être unie un jour ; mais la pauvre âme, aveugle et faible, méconnaît sa destinée ; elle croit aimer ailleurs, elle retarde par son égarement le mariage éternel ; elle se ravit le bonheur dès cette vie : pourquoi vivre plus longtemps seuls et malheureux, puisqu'on doit être unis ?

S'il se résigne pourtant à vivre, l'homme romantique trouve dans sa foi à la réunion éternelle une patience inébranlable qui le rend fidèle jusqu'au tombeau à l'objet aimé, malgré les obstacles mondains. Il peut ainsi aimer sans crime la femme mariée à un autre, s'il ne la désire

plus pour ce monde ; il attend, ils attendent tous deux l'heure de la réunion.

S'il arrive que la mort ait tout à coup enlevé l'être cher, le désespoir et la solitude de l'homme romantique lui font croire et désirer la mort prochaine.

> Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé...
> Qu'importe le soleil ? Je n'attends rien des jours...
> Je ne demande rien à l'immense univers...
> Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre...
> Il n'est rien de commun entre la terre et moi.
>
> (Méditations, I.)

De là à se figurer, poétiquement du moins, par l'effet du dégoût de la vie, de la névrose physique, qu'il va réellement mourir, comme il le souhaite, il n'y a qu'un pas ; c'est la raison de cette éternelle plainte de mourant qu'exhale le poète romantique de 20 à 30 ans, à l'âge où il est maigre et porte de longs cheveux sur un visage pâle, jusqu'à ce que l'embonpoint et la vigueur de l'âge ôtent toute créance à sa prédiction funèbre. Il suffit que l'automne l'attriste pour qu'il se voie déjà dépérissant avec la nature ; c'est l'époque où il écrira l'*Automne* (*Méditations*) empreint d'une belle mélancolie, le *Chrétien mourant* où il reste trop de Millevoye.

Les grands et la foule des disciples passèrent par cet état d'esprit (1). Hugo, si robuste depuis, n'a pas échappé à cette névrose poétique. Pour une peine d'amour, pour une séparation passagère, tout est « sombre et fatal dans sa vie, » il va mourir (*Odes*. V, 1). Et il ne s'agit pas ici d'une pièce composée d'imagination ; le jeune poète a été séparé par ses parents de sa fiancée ; on les trouvait trop jeunes et lui trop pauvre encore pour le mariage et la famille.

(1) Nous-mêmes y avons un peu passé, nourris tout jeunes de poésie romantique. La province y passa aussi. *Madame Bovary*, c'est l'étude du ravage que fait la maladie romantique sur une petite bourgeoise.

Rien n'est plus curieux à constater que ces désespérances et ces langueurs chez des hommes destinés, comme Lamartine, à une vie pleine de jours et de gloire, et qui ne devaient ignorer aucune des joies du succès, du luxe, de la popularité, de la gloire.

Quand l'homme romantique a passé la courte saison de la passion juvénile, que ces rêves d'amour éthéré, d'union mystique des âmes font place au sentiment plus net de la vie réelle, au besoin de s'y faire place, une autre souffrance commence pour lui, une autre phase de la maladie du temps. Il a une ambition, grande et élevée, il veut la gloire du bien fait aux hommes, la gloire des grandes œuvres laissées après soi ; mais, pour avoir une action, ne faut-il pas commencer dès ce monde à être apprécié, ne faut-il pas que la gloire vienne un peu sur cette terre ? Car l'artiste a besoin d'être encouragé, d'être dirigé dans sa route ; et l'effet produit sur les hommes est pour lui un criterium nécessaire de lui-même, de la valeur de son œuvre ; à mesure qu'il travaille, il faut qu'il apprenne où il doit diriger ses efforts. Mais que de temps pour être aperçu des hommes ! que d'années à rester inconnu, méconnu, puis, alors même que le bon public vous apprécie, regardé dédaigneusement par les grands, les riches, les puissants de la terre, jusqu'à ce que l'on soit devenu soi-même un de ces puissants dédaigneux !

La démocratie, pour laquelle il va s'enthousiasmer, et qui lui donnera plus tard une popularité inconnue aux écrivains des siècles précédents, est d'abord pour le jeune homme romantique la multitude immense où il est perdu. Dans une aristocratie, sous un gouvernement monarchique, il suffit à l'artiste de posséder les bonnes grâces du prince ou d'un grand : il est apprécié, reçu, choyé par une élite ; il sait d'ailleurs restreindre son ambition : il lui suffit de plaire et d'être admis dans la familiarité

des puissants et des nobles ; quant à lui, il sait qu'il ne peut être anobli, qu'il ne peut avoir ni puissance ni autorité ; il reste à sa place en dehors de la politique, dans son coin de la société toute faite.

Il n'en est pas de même dans une société qui tend à devenir démocratique. La vie est une bataille ; l'homme romantique a maintenant conscience de sa dignité, il sait que tous peuvent prétendre à tout : de là une ambition sans bornes. Or, si quelquefois la noblesse de sa famille, l'aisance, un monde de choix tout prêt à l'accueillir, si les salons ouverts lui rendent faciles ses débuts et lui permettent de vivre tout entier dans l'idéal, souvent aussi son génie n'est point pressenti, ni des médiocres qui ne voient rien, ni des illustres qui ne voient qu'eux. Fût-il né, comme Hugo, d'un père général, d'une mère Vendéenne, avec des relations dans les deux partis, il entre dans la vie sans ressources ; il lui faut d'abord, c'est la loi impérieuse qui pousse tout être organisé, l'exercice libre de ses facultés, le loisir pour penser et pour écrire et, partant, les moyens de vivre : le besoin peut stimuler l'activité, si d'abord on a le nécessaire :

> Magnæ mentis opus nec de lodice paranda
> Sollicitæ...

Or le plus grand des poètes romantiques, d'après son autobiographie, vécut une année avec sept cents francs : peut-on douter que la gêne n'ait augmenté chez d'autres caractères moins robustes la maladie du siècle ? Les poètes surtout sont impressionnables ; leur travail, qui vaut par la noblesse et la qualité, comme les pierres précieuses, n'est pas continuel et n'absorbe pas, il laisse beaucoup à la rêverie, c'est-à-dire qu'il ramène souvent l'esprit à la réalité ; alors que des hommes de talent, philosophes, historiens, savants, ont supporté la gêne sans trop en pâtir, absorbés par leur travail d'esprit sans relâche, le poète de génie a beaucoup de temps pour souffrir. Et ici, disons-nous que la

critique ne doit point être trop sévère pour ces souffrances des poètes; l'héroïsme lui est facile à elle, mais ce n'en est pas moins un moment dur que celui où le génie, jeune encore mais jugeant déjà de haut la foule des hommes, se voit pauvre, méconnu, menacé dans ses facultés même par la gêne et l'indifférence du public, quand des millions d'hommes qui ne vivent point par l'intelligence sont heureux et satisfaits.

Si la célébrité a commencé, elle amasse inévitablement les jalousies, les haines féroces des médiocres que le génie vient éclipser. Aux moqueries se joignent les calomnies : que de blessures d'amour-propre, que de coups portés à l'orgueil, à la vanité. La lutte romantique, qui dura plus de vingt ans, développa singulièrement l'irritabilité d'orgueil du chef d'école et des autres poètes. Cet orgueil était, *a priori*, immense dans l'école en dehors même des défauts personnels, sombre et triste dans Chateaubriand, mystique et naïf dans Lamartine, énorme et irritable dans Hugo, superbe, amer et résigné dans Vigny ; et cet orgueil commun à l'école est imputable pour une part à ce spiritualisme romantique, si sublime et si exalté. C'est sincèrement, et parce qu'il croit à son âme immortelle, à son essence divine, parce qu'il croit tenir son génie de Dieu, que le poète se regarde comme un être supérieur à l'homme, détaché en mission ici-bas ; c'est sincèrement que ce poète se vénère lui-même comme une chose sainte, parle de ses ailes, se prend pour l'orgue dont Dieu ébranle les touches, pour le prophète envoyé aux révolutions, et croit sentir dans ses cheveux, avec le vent qui les agite, le souffle céleste qui le fait vibrer ; c'est sincèrement peut-être aussi que ce poète est un artiste incomplet, dédaigneux du travail, et, ne pouvant admettre que des œuvres inspirées d'en haut soient imparfaites, se croit incompris parce qu'il est critiqué, et se garde de retoucher ses vers, sacrés pour lui-même. Vraie maladie encore, intéressante peut-être chez

les génies, beaucoup moins chez la foule des imitateurs, qui se donnent, eux aussi, des airs de prophètes.

Ainsi, le contre-coup trop fort des événements d'un siècle troublé, l'ébranlement moral causé par la Révolution, l'incertitude religieuse et politique, un idéal trop élevé de l'amour, un orgueil exagéré, irrité par les difficultés de la lutte pour la vie et pour la gloire dans une démocratie naissante, rend les hommes romantiques fiévreux, malades. Tels sont les auteurs, tels seront leurs personnages dans le drame.

IV

Dès le premier abord, les héros romantiques se distinguent aujourd'hui pour nous par une sensibilité exagérée et maladive ; ceux surtout qui représentent plus spécialement le poète, ses idées sur la vie et la destinée, c'est-à-dire les « jeunes premiers », non pas don Carlos, François I[r], don Salluste, mais Hernani, Didier, Ruy-Blas, par exemple. Ils ont tous plus ou moins le caractère mélancolique et *fatal*, comme on disait alors ; et ce caractère, ils l'ont, en dehors des passions qui vont les agiter, préalablement aux événements qui les vont attrister, *a priori*, comme par une intuition de leur destinée mauvaise. La tristesse de leur situation d'homme du peuple, de bandit, d'enfant trouvé, leur a donné une manière d'être inégale, irascible ; l'amoureux romantique passe brusquement de l'adoration à la colère, de l'enthousiasme au désespoir, de la tendresse à la mauvaise humeur. Considérez Hernani, quand il vient chez dona Sol : il l'a à peine vue qu'il s'exclame sur sa tristesse à lui ; elle s'empresse tendrement : « Dites-moi si vous avez froid... Ce manteau ruisselle !... » — Lui ne répond

pas, il ne sent ni le froid ni la pluie et il adresse brusquement à son amante cette question :

Un ange vous dit-il combien vous êtes douce ?...

Et comme elle insiste sur le manteau qui ruisselle, il exprime prétentieusement cette antithèse sur les tempêtes du cœur opposées à celles de la nature :

Ah ! quand l'amour jaloux bouillonne sur nos têtes,
Quand notre cœur se gonfle et s'emplit de tempêtes,
Qu'importe ce que peut un nuage des airs
Nous jeter en passant de tempête et d'éclairs !

Dona Sol est toute à la joie de l'heure présente ; mais lui s'exaspère de n'avoir qu'une heure ; il ne pense qu'au duc, qui veut épouser dona Sol, et il est bouillant de fureur.

Comment d'ailleurs l'homme romantique serait-il calme ? N'aime-t-il pas plus haut que lui ? Enfant trouvé, homme du peuple, ouvrier, brigand, il faut qu'il paie de bien des désespoirs ces quelques moments de joie délirante qu'il trouve dans un amour idéal. Hernani peut-il être tranquille quand, à la veille d'un mariage princier dont dona Sol est menacée, il est forcé de lui offrir sa pauvreté, sa vie de banni ! Le roi vient traverser encore cet amour. Hernani est proscrit, sa tête est mise à prix ; il arrive pour enlever dona Sol ; elle veut partir, tout à coup il refuse.

Il n'est plus temps, je vois l'échafaud de trop près !

Et tandis que dona Sol calme, sachant ce qu'elle veut, aimant jusqu'au bout, jusqu'à la mort, veut le suivre malgré tout, voilà que la sensibilité du héros romantique s'exalte, la vision de l'échafaud grandit dans son cerveau ; il ne veut pas « emporter dans son antre » ce trésor de beauté ; il ne voit que « ténèbres », « un sombre dénoûment qui s'approche dans l'ombre » ; comme un mourant il bénit dona Sol

d'avoir aimé « son front maudit » ; il veut « rentrer dans sa nuit » ; il se lève, s'asseoit, se relève, s'écrie, marche, veut fuir, et, comme dona Sol le rappelle, il revient, son cerveau cède à la folie qui le tente, il ne voit plus le réel, il reste, il veut rester là, sur ce banc de pierre, il fait asseoir son amante, se met à ses pieds, lui murmure, d'une voix étrange et qui sonne la folie, des prières d'amour :

Chante-moi quelque chant, comme parfois le soir
Tu m'en chantais, avec des pleurs dans ton œil noir.
Soyons heureux ! buvons ! car la coupe est remplie...

Puis le tocsin éclate, il ne l'entend pas, la folie est venue...

Eh ! non ! c'est notre noce
Qu'on sonne... Nous aurons une noce aux flambleaux !...

L'arrivée d'un montagnard, le devoir impérieux qui le réclame met seul fin à cette scène d'hallucination amoureuse, très belle et d'un pathétique propre à l'homme un peu énervé du XIX[e] siècle.

A chaque entrevue il repasse par les mêmes alternatives de découragement et d'exaltation, de fureur et de tendresse ; dans ce délire sombre il fait tout pour se faire haïr, se traite lui-même de fou furieux, de sombre insensé, se dit « méchant », il rappelle encore le sang, les pleurs, l'exil, les fers, la mort, l'effroi, « la dot de douleurs », « l'écrin de misère et de deuil » qu'il offre à sa fiancée ; il est « funeste », il porte malheur à tout ce qui l'entoure, il est « une force qui va ».

Agent aveugle et sourd de mystères funèbres,
Une âme de malheur faite avec des ténèbres !

Et sa terrible hallucination le reprend, il voit rouge :

Où vais-je ? Je ne sais, mais je me sens poussé
D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.

Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête :
Si parfois, haletant, j'ose tourner la tête,
Une voix me dit : Marche ! et l'abîme est profond,
Et de flamme et de sang je le vois rouge au fond.
Cependant, à l'entour de ma course farouche,
Tout se brise, tout meurt ! Malheur à qui me touche.
Oh ! fuis ! détourne-toi de mon chemin fatal.
Hélas ! sans le vouloir je te ferais du mal !

La fin est très belle parce qu'il est malade d'amour ; quant au reste, on ne peut s'empêcher de penser que cette sorte de folie du héros fatal est mieux justifiée dans *Hamlet*, dont tiennent un peu ces héros romantiques. Quelque chose de la sensibilité septentrionale est entré avec Hugo dans la poésie française, et, comme on l'a dit, Hernani est un héros de ballade allemande.

Il faut une femme fortement éprise pour endurer les brusques accès de l'amant romantique. Il est méfiant et jaloux, comme tous les caractères sombres. Hernani, revenu dans son déguisement de pèlerin, témoin des apprêts du mariage, se croit trahi ; lui qui refusait tout à l'heure le devoûment de dona Sol, il doute d'elle, il désespère aussitôt, et veut livrer sa tête, dans ce beau coup de théâtre où il tente en vain de se faire arrêter par les valets de don Ruy. Il insulte ensuite la femme qu'il aime, l'accable de son mépris, pour tomber à genoux dès qu'elle se justifie, et offrir son sang en expiation de son accès de jalousie. Il n'est pas guéri encore : séparé de dona Sol que le roi a emmenée comme otage, il n'est pas sûr qu'elle n'ait pas succombé aux tentations royales, et, quand il la revoit au IVe acte, devant le tombeau de Charlemagne, quand elle court à lui, il la fait reculer d'un regard de défiance, l'appelle « Madame », attendant, pour dire : « Mon amie » et lui tendre les bras, qu'elle lui ait montré le poignard pris au roi et qui garde son honneur. Un personnage si défiant, qui prend tour à tour les deux attitudes contraires, a plutôt l'air d'une caricature.

Le pardon de don Carlos supprimera d'ailleurs le malade dans Hernani, en ôtant de sa vie tout ce qui la faisait sombre, son devoir de vengeance, sa haine contre un rival et sa douleur d'amant désespéré. En un seul jour il redevient grand, riche, honoré, reprend son rang, épouse son amante. Mais sa maladie, pour s'évanouir tout d'un coup, n'en était pas moins réelle et explicable ; sa situation de bandit et de banni admise, ses souffrances sont bien humaines.

Didier, placé vis-à-vis de la femme aimée dans la même situation qu'Hernani, cette situation de « ver de terre amoureux d'une étoile », est pris à chaque instant des mêmes scrupules, des mêmes désespoirs sombres, des mêmes soupçons furieux, du même mépris par son amante qu'il croit coupable envers lui, et ces soupçons, ce mépris, ce dégoût de la vie où l'amour l'a trompé deviennent bientôt tout le drame. Comme Hernani, voyez-le hésiter avant de s'introduire chez la femme qu'il croit sienne, parler lui aussi de « son souffle impur » qui ternirait la candeur de cet « ange de lumière », parler de sa « nuit » et de sa « brume » qu'il ne veut pas mêler à la vie de l'ange. Didier, comme Hernani, est un misanthrope, pour des raisons différentes.

Seul, à vingt ans, la vie était amère et triste ;
Je voyageai ; je vis les hommes, et j'en pris
En haine quelques-uns et le reste en mépris ;
Car je ne vis qu'orgueil, que misère et que peine
Sur ce miroir terni qu'on nomme face humaine ;
Si bien que me voici, jeune encore et pourtant
Vieux, et du monde las comme on l'est en sortant,
Ne me heurtant à rien où je ne me déchire ;
Trouvant le monde mal, mais trouvant l'homme pire.
Or je vivais ainsi, pauvre, sombre, isolé,
Quand vous êtes venue et m'avez consolé.

Il craignait d'aimer, il a fui ; maintenant même qu'il est tout à l'amour, il ne sait s'il trouvera dans une femme un amour comme le sien, profond et sombre, lui, le plébéien désabusé du reste, qui souffre de son isolement, qui juge

amèrement la vie, qui interroge anxieusement la destinée, qui vit et pense en poète, inquiet sur Dieu, sur l'âme, sur la fin de l'homme. Pareil amour est aussi maladie ; voyez la peinture qu'il en fait :

> Vous m'aimez ! prenez garde, une telle parole,
> Hélas ! ne se dit pas d'une façon frivole.
> Vous m'aimez ! Savez-vous ce que c'est que l'amour ?
> Qu'un amour qui devient notre sang, notre jour,
> Qui, longtemps étouffé, s'allume et dont la flamme
> S'accroît incessamment en purifiant l'âme,
> Qui seul au fond du cœur, où nous les entassions,
> Brûle les vains débris des autres passions?
> Qu'un amour à la fois sans espoir et sans borne,
> Et qui même au bonheur survit, profond et morne !

Comme Hernani, Didier semble prendre à tâche, dans sa sombre inquiétude, de dégoûter de lui la femme qui l'aime ; au moindre prétexte, l'amant soupçonneux devient amer, « glacial » ; le poète prend la peine de l'indiquer dans ses jeux de scène : il rebute l'amour comme il rebute à dessein la reconnaissance par ses façons bourrues, et sauve les gens sans vouloir les connaître. Cette âme sombre va s'emplir, pour un rien, de jalousie ; le jour où il a soupçonné que Saverny peut avoir remarqué Marion, Didier va devant lui, tout à sa fureur, et c'est dans cette posture de jaloux ténébreux que nous le retrouvons à l'acte suivant. Aussi se battra-t-il à la première occasion et se laissera-t-il arrêter sans résistance, ces sortes de caractères acceptant avec joie tout ce qui peut encore assombrir leur vie. En somme, Marion a raison de ne pouvoir s'expliquer son froid adieu (acte II, sc. IV) ; ni son soupçon commençant, ni le sort dont il est menacé, ne le justifient.

La marche des deux intrigues a d'ailleurs une ressemblance qui s'ajoute à la similitude des caractères. Comme Hernani ne voit dona Sol que pour la torturer de ses soupçons, de sa douleur, pour refuser de l'entraîner plus longtemps dans sa nuit, de même Didier, sauvé par Ma-

rion, fugitif avec elle, refuse plus que jamais de lier à son sort fatal la vie de cette femme innocente et dévouée, de la mener avec lui « à l'abîme profond », de la faire briser par « la roue » de sa destinée ; lui aussi se dit fatal et méchant ; il vient de l'enfer et il y va :

Qui descendit du ciel pour me suivre aux enfers ? (III, 6.)
Le ciel te donne à moi, l'enfer à moi te lie. (III, 6.)

Son amante ne peut comprendre cet homme qui se dit méchant quand il est bon, qui s'accuse de la perdre quand elle met son bonheur unique à le suivre ; mais lui suit des yeux « son astre mauvais » ; il n'a même point le courage, la pitié, l'amour de se mieux cacher des sergents et de fuir avec elle ; le bonheur de ce héros romantique semble être de torturer son amante, qui éclate en sanglots :

.....Ah ! tuez-moi, si vous voulez encore
Parler ainsi !

Et l'amant, ayant comblé la mesure, s'agenouille alors, boit les pleurs qu'il a fait verser.

Je ne parle pas ici des tristesses de Didier qui sont justifiées par le drame même : il est naturel dans son désespoir, quand il apprend le nom de son amante ; quand, pour la seconde fois, comme Hernani déguisé en pèlerin se livre lui-même, il se livre lui aussi à Laffemas dont il pourrait déjouer le piège ; naturel encore quand, toutes ses illusions écroulées, il ne voit plus et ne veut plus voir que la mort, quand il insulte la courtisane amoureuse qui s'est prostituée pour le sauver ; naturel aussi quand, au dernier moment, il secoue tout préjugé, comprend l'héroïsme de Marion et lui pardonne ; ce ne sont pas les tristesses du drame que nous trouvons exagérées, mais seulement cette tristesse *a priori*, romantique, cette maladie du temps.

Ruy-Blas a aussi la maladie romantique ; il n'est point malade comme amant : le haut rang de l'amante lui

interdit les allures atrabilaires de Didier ; et comme il est, pendant trois actes, au comble du bonheur, il n'a nulle raison de souffrir et de faire souffrir les autres. Mais nous retrouvons en lui l'homme romantique, le plébéien plein de génie et de rêves, qui sent sa noblesse, souffre de son origine basse et de son rang infime, qui

> Orphelin, par pitié nourri dans un collège,

est devenu, au lieu d'ouvrier, un rêveur, puis un poète (I, 3) qui dit : « A quoi bon travailler ? » découragé de bonne heure par le doute, par les « méditations sur le sort des humains », qui pensif et paresseux, amoureux de luxe et de beauté, passe son temps

> Devant quelque palais regorgeant de richesses,
> A regarder entrer et sortir des duchesses.

Bref, de la misère dorée un moment par la liberté et les rêves, il est tombé à la domesticité, comme Rousseau, pour vivre : détail caractéristique de l'époque romantique, jamais il n'y eut plus de dévoyés, de poètes misérables, jamais plus de suicides d'auteurs au désespoir, car il est rare, hors du théâtre, qu'ils se fassent valets, et, au théâtre même, Chatterton s'empoisonne pour ne pas être domestique. « Entendez-vous le bruit des pistolets solitaires ? » s'écrie Alfred de Vigny. C'est donc pour les besoins du drame que Ruy-Blas se trouve, contre la vraisemblance, sous la livrée d'un laquais. Dans cet homme du peuple, plein de cœur et d'intelligence, osant porter les yeux sur sa reine, il y a toute l'ambition d'égalité, tout l'appétit de jouissance de la démocratie nouvelle. On ne se hausse à la hauteur d'une femme, ou bien on ne la fait descendre jusqu'à soi, qu'en l'aimant ; les distances que le désir laisserait subsister, l'amour les supprime : aussi Ruy-Blas dit-il, sans aucun respect dans les mots :

...Eh oui ! jaloux du roi ! sans doute
Puisque j'aime sa femme.

Lui aussi, effrayé de lui-même, a, comme les autres, la vision d'une « fatalité » qui l'entraîne, d'un abîme « plus noir que le crime ». Quelle plus grande maladie que de se sentir

Sous l'habit d'un valet les passions d'un roi ?

Guéri, transporté au ciel par l'accomplissement fantastique de ses rêves, il retombe dans sa maladie, comme si tout son bonheur n'était que le songe d'un fiévreux ; et la dernière crise va l'emporter. Dans son hallucination, il s'est cru roi, il était grand ; la justice entrait par lui dans les choses humaines ; il avait l'amante idéale dont l'amour emplissait son cœur, dont la beauté royale ravissait son imagination ambitieuse, puis tout s'est écroulé ; c'est le réveil, la fièvre qui se rallume, puis l'agonie.

Je suis fou, je n'ai plus une idée en son lieu ;
Ma raison, dont j'étais si vain, mon Dieu, mon Dieu,
Prise en un tourbillon d'épouvante et de rage,
N'est plus qu'un pauvre jonc tordu par un orage.

Il n'a pas d'ailleurs un seul instant l'idée de se soustraire à cette fatalité ; le héros romantique embrasse la mort avec frénésie quand il a perdu l'amante prédestinée.

Il semble donc que tout héros romantique doive traîner une fatalité en venant au monde. S'il n'a son père mort à venger comme Hernani, il est enfant trouvé, orphelin, comme Didier, Ruy-Blas, Otbert, Gennaro ; un obstacle fatal le sépare de la femme aimée, il est bandit, elle est noble ; il est honnête, c'est une courtisane ; il est valet, c'est une reine ; il est valide, elle est atteinte d'un mal mystérieux (*Les Burgraves*) ; il est libre, elle est mariée au tyran de Padoue ; il est ouvrier, elle est pairesse d'Angleterre.

Ainsi dans ce jeune premier des drames romantiques nous retrouvons le poète, l'homme du XIX[e] siècle, pauvre au début, perdu dans la foule, qui aspire à tout, se sent égal à tout, peut aimer au-dessus de lui, enfin ce malade que nous avons étudié plus haut. La maladie romantique qui affectait cette génération de poètes s'est traduite au théâtre, dans l'intrigue par l'invention d'une situation exceptionnellement triste, celle de bandit, d'enfant trouvé, banni de la société, de déshérité, voué à une destinée fatale, et dans le caractère par les brusqueries, les fureurs, les désespérances morbides que nous avons analysées.

V

Nous venons de voir des esprits de premier ordre atteints par la maladie romantique et la communiquant comme Hugo à leurs créations, principalement au jeune premier et au grand premier rôle, qui représentent plutôt l'humanité jeune et idéale, tandis que les autres personnages la représentent telle qu'elle est, et souvent avec une intention satirique. Malgré leurs défauts, ces héros, trop sensibles et nerveux, Hernani, Didier, Ruy Blas, sont poétiques. Ils n'attendent rien de la vie qui est pour eux une énigme douloureuse ; ils sont victimes des événements, des circonstances, de leurs propres passions, non de leur position dans la société, comme Antony et Chatterton. Avec ces deux drames de Dumas et de Vigny, l'art romantique descend d'un degré, il soutient une thèse sociale.

L'auteur d'*Antony*, dont le talent devait prendre bientôt tous les caractères de la santé exubérante, ne fut pas longtemps atteint de la maladie romantique ; il s'en guérit vite, trop vite peut-être et trop complètement. Ce cerveau robuste ne rêva guère sur les problèmes religieux, ou moraux, ou sociaux, dont les autres romantiques furent troublés. Mais

il connut un moment la pauvreté, ses humiliations, les tracasseries lâches et imbéciles de la vie administrative, la moquerie sotte, le dédain du bourgeois, toutes choses dures au jeune auteur qui a conscience de sa valeur (1). C'était assez pour se trouver pris un moment de la mélancolie romantique, qui était dans l'air et que le génie rendait si séduisante. Si nous en croyons l'auteur lui-même, l'explication d'*Antony* est dans une pièce de vers qui précède le drame. Le fait, s'il est réel, sur lequel le poète a brodé, c'est un amour pour une femme qui est mariée. Il est curieux de voir ce que la maladie d'alors inspire de délire à un esprit vigoureux et sanguin. Tout le drame est déjà dans cette élégie. L'amant s'y complaît à noter « son effrayant sourire. » Cette femme qu'il aime, un autre l'a déjà possédée, sujet de fureur sombre, et, après lui, tout à l'heure, cet autre la possédera encore : autre sujet de fureur sombre. Lui ne reconnaît pas les lois de la terre, celles qui vendent par contrat les caresses et font des baisers un devoir ; il ne reconnaît pas non plus celles qui interdisent le meurtre ; et voilà le poète (?) qui rêve de crime et d'échafaud, car quel remède à sa folie furieuse ? Tuer la femme qui ne peut être à lui seul.

Sincère ou affecté, ce délire montre assez ce que devient dans un tempérament de créole la poésie d'un Lamartine : ici l'homme romantique, au lieu d'attendre l'éternité qui doit le réunir à son amante, la poignarde. Nous sommes en face non d'une maladie morale, mais d'un accès d'hypocondrie furieuse.

Cette rage, cette sauvagerie, il fallait la justifier dans le drame. Le Didier de Hugo était déjà connu, sans avoir encore été joué ; de l'enfant trouvé, Dumas fit un enfant naturel, mais dans une société qui ne leur fait

(1) Voir le fragment d'autobiographie intitulé : *Comment je devins auteur dramatique.*

aucune place. Cet homme intelligent, passionné, c'est un paria qui ne peut dire son nom ni l'offrir à une femme, qui même ignore la source de sa fortune ; un sujet bien trouvé pour y épancher la bile noire du romantique d'occasion, du poète employé de ministère, du plébéien venu trop tôt dans un monde encore plein de préjugés aristocratiques.

Antony est un maniaque ; il a la folie peinte sur le visage. Ce n'est point comme Didier un rêveur, un poète ; que veut-il ? posséder, posséder seul ; c'est de *l'hystérie romantique*. Adèle lui ressemble d'ailleurs : toute matérielle au fond : la possession seule est le sujet de ses scrupules, de ses désirs, de ses remords. Leur entourage est comme eux. Le problème romantique est transposé du monde de l'âme dans celui des sens ; Antony n'a pas seulement « les yeux fixes et sombres », « la fièvre » ; l'homme fatal a un poignard, caché dans son portefeuille, et dont le pommeau lui sert de cachet ; un peu plus il boirait dans un crâne ; ce poignard, aux moments de rage, il l'enfonce jusqu'à la garde dans les tables d'hôtel ; et il en tuera Adèle. Toutes les poses du héros poétique, de Didier, d'Hernani, l'ironie amère, les éclats de voix subits et furieux, les yeux fixes, le ricanement satanique, le grincement des dents, Antony les prend, mais en habit noir et dans un salon moderne.

Antony aimait Adèle ; dès que le colonel d'Hervart la demande en mariage, Antony disparaît (il ne peut lui offrir un nom, il n'en a pas). Adèle mariée, le colonel en voyage, il reparaît, avide de possession ; il explique sa fuite il y a trois ans, sa naissance, sa vie de paria, sa passion sauvage et capable d'un crime. Dans les bras de ce Satan en redingote, Adèle faiblit, prend peur et fuit vers son mari. Antony la poursuit, la devance, l'attend dans l'auberge où elle va passer et organise son guet-apens : deux chambres communiquent entre elles ; il en retient une. Adèle retiendra l'autre ; la nuit venue, il pénètre chez

elle, par le balcon. Il tient sa proie ; elle se livre. Il l'emporte à Paris ; il a pris ses précautions ; son domestique envoyé à Strasbourg se liera avec les domestiques du colonel et reviendra l'avertir, dans le cas d'un retour prochain. Adèle s'est abandonnée, elle est sa maîtresse : bonheur empoisonné, car Adèle est déshonorée, humiliée en plein bal ; Antony, en prenant sa défense, la déshonore encore davantage. Le domestique d'Antony survient, précédant de quelques heures le colonel. Voilà le moment critique : Adèle s'enfuit chez elle. Antony l'y poursuit, tente de l'enlever ; l'idée de sa fille fait résister Adèle au bord du précipice de l'adultère public. Antony va peut-être l'entraîner pourtant, quand le colonel frappe à la porte : Antony veut fuir, mais il se ravise, il ne lâchera pas sa proie, il lui propose de la tuer, sous prétexte de sauver sa réputation, qu'il pourrait sauver encore rien qu'en fuyant ; elle y consent, il la tue, la donne pour innocente et se déclare meurtrier : « Elle me résistait : je l'ai assassinée ! » Dénoûment violent partout ailleurs, ici fort naturel, tellement les personnages nous ont habitués à leur folie furieuse.

La maladie romantique avait donné aux autres héros une plus grande sensibilité nerveuse, mais non cette névrose bizarre, vulgaire, basse. Dans beaucoup d'œuvres romantiques, le héros est une sorte de dieu, la femme sa victime. Mais ce héros est un grand esprit, un grand cœur ; il croit à son âme immortelle. Antony, au lieu d'un dieu, est un démon épouvantablement jaloux, qui s'immole une victime tremblante. Qu'une femme pure, une Catarina, une Maria de Neubourg, une dona Sol, s'abandonne, faible et tremblante, à l'amour d'un homme qu'elle juge supérieur à tous, à l'âme duquel elle croit son âme liée pour toujours, soit ; mais quel rapport entre ces héroïnes de l'amour romantique et cette Adèle, une Madame Bovary qui n'a pas les excuses de l'autre ; car Emma tombe et retombe dans

l'adultère par soif d'idéal romanesque ; Adèle est la victime de ses sens ; elle est faible contre les sens de l'autre ; sa tête se trouble aux rugissements d'Antony, elle tremble quand il la tutoie, elle frissonne de terreur et de désir quand il la saisit dans ses bras forcenés.

L'allure furibonde du style, le déploiement de force musculaire, cet amant fatal au torse puissant frappaient la foule de joie ; l'exagération même plaisait aux rapins, aux jeunes gens chevelus de 1830 dont le plaisir était grand d'exaspérer le bourgeois. Mais cette ardeur de réaction contre l'art classique, qui après cinquante ans teinte de ridicule les grands ouvrages, rend grotesques les médiocres.

VI

Chatterton est aussi un malade romantique.

La maladie de tristesse et d'orgueil n'a point épargné Alfred de Vigny, il s'y est même confiné sans en vouloir sortir. Le sort injuste que fait la foule aux hommes de pensée, la tristesse de voir le grand poète méconnu du peuple, haï des pouvoirs, et les médiocres rois du monde, la vision douloureuse d'une démocratie de plus en plus indifférente ou hostile dans l'avenir à la supériorité intellectuelle, voilà les préoccupations habituelles de l'auteur d'*Eloa*.

Le poète est le martyr perpétuel à qui la société refuse le pain et ne laisse que le suicide. De Vigny réclame pour lui le droit « d'écouter les accords qui se forment lentement dans son âme, et que le bruit grossier d'un travail positif et régulier interrompt et fait infailliblement évanouir ; la vie et la pensée, le pain et le temps ». Les infortunes de Gilbert, de Chatterton, d'André Chénier, de Tasse et de Dante, tout le martyrologe des poètes vient au secours de son plaidoyer.

En théorie, il a raison : il prétend que quelques vers suffiraient à les reconnaître de leur vivant, si l'on savait y regarder. Oui, certes ; mais qui sait y regarder ? Les confrères, connaisseurs, mais égoïstes et jaloux ? Les délicats, les jeunes gens ? Les jeunes gens ne peuvent rien, et les délicats ne passent point leur temps à prendre en main la cause d'un poète. On ne peut faire des lois pour nourrir aux frais de l'État les jeunes talents qui promettent, la société humaine n'a jamais eu de base idéale, elle est née du désordre et n'est encore qu'un moins grand désordre. Mais si l'on ne réforme pas la société, la cause est bonne au fond, et c'est un mérite de soutenir contre la médiocrité, contre le pouvoir égoïste et malveillant la cause de la pensée ; l'invincible mélancolie qui n'a pas quitté Alfred de Vigny en présence de cette pensée, négligée ou opprimée à jamais, le désespoir calme et non tapageur qui a fait sa vie chaste et pure de tout trafic, le mettent à un rang supérieur.

Cependant à la noblesse de cette attitude s'ajoute l'élement morbide d'orgueil et d'égoïsme qui distingue le romantisme. Alfred de Vigny eut, il est vrai, la dignité qui manqua à d'autres ; il souffrit en silence, s'absorba en lui-même et finit par se stériliser. De 1835 à 1863, près de trente ans, l'auteur d'*Eloa* ne produisit qu'un volume de poésie et le journal d'un poète. La pensée, trop élevée, a refusé à la poésie d'autres inspirations que les plus sévères. Il faut dire que *Les Destinées* et surtout *La Maison du Berger* sont d'un poète qui n'a pas de supérieur.

L'orgueil mystique et souffrant se montrait déjà chez Alfred de Vigny dans la préface mise en 1837 au-devant des *Poèmes antiques et modernes*, par la prétention, mal justifiée d'ailleurs, d'avoir été le premier à innover, dans *Moïse*, dans *Eloa* même, où, suivant les habitudes romantiques, la femme qui aime est une victime fascinée, où le héros fatal et sombre, Hernani ou Antony, qui fascine la femme,

devient cet ange déchu, au « front inquiet », au « geste impatient », si ténébreux et si beau.

Peu de poètes se sont autant pris que celui-ci pour des inspirés d'en haut. Il se montre au commencement de la préface, achevant son travail austère dans le silence de dix-sept nuits ; « frémissant encore des souffrances qu'il m'a causées et dans un recueillement aussi saint que la prière, je le considère avec tristesse et je me demande s'il sera inutile ou s'il sera écouté des hommes ». Cette émotion n'est pas feinte ; mais elle est caractéristique du romantisme ; le poète s'apparaît à lui-même comme une sorte de Christ, et il chante son martyre perpétuel et sa perpétuelle immolation.

Le poète idéal, celui qu'il veut défendre, c'est le rêveur incapable de lutter, trop rêveur, trop souffrant, inférieur au grand écrivain, qu'il caractérise à part. Alfred de Vigny tomberait-il d'accord de cette infériorité ? C'est douteux ; et c'est peut-être dans cette distinction que se cache le plus de vanité. Celui qu'il appelle le grand écrivain a pour traits distinctifs « une conviction profonde et grave » ; il répand ses œuvres « à larges flots sur un sol dur et souvent ingrat ». Il a « médité dans la retraite sa philosophie entière » ; il parle au peuple, il conduit « dans sa voie ceux qui croient en lui » ; « l'ardeur d'un perpétuel combat enflamme sa vie et ses écrits ; son cœur a de grandes révoltes et des haines larges et sublimes ».

Comment peut-il y avoir un homme supérieur à celui-là ? L'auteur va nous le dire : cet homme de génie, qui a tout l'air d'un Hugo, d'un Lamartine, *n'est pas malade* ; « son jugement est sain, exempt de troubles autres que ceux qu'il cherche, de passions autres que ses colères contenues ; il est studieux et calme ; son exacte raison domine et dissimule les révoltes et les haines qui le rongent en secret », il se trouve un chemin, il enchaîne ses idées et ses livres : il sait d'avance « quelles œuvres pourront s'attacher à toutes ses œuvres

dans l'avenir ». Enfin, « il est maître de lui et de beaucoup d'âmes, qu'il entraîne du nord au sud selon son bon vouloir ; il tient un peuple dans sa main ». Celui que Vigny appelle le poète n'est rien de tout cela, mais il est directement inspiré de Dieu et souffre de cette inspiration qui le trouble. C'est un prêtre et un malade. Il est d'une nature « plus passionnée, plus pure et plus rare », d'une nature « divine », voilà le grand mot, et, par suite, inhabile à tout ce qui n'est pas l'œuvre divine ; son âme, « volant au plus petit souffle, erre dans l'espace qui n'a pas de routes humaines » ; « *dès lors plus de rapports avec les hommes qui ne soient altérés ou rompus sur quelques points* ». Les poètes romantiques veulent dire par là que la critique n'a pas le droit de les juger, et qu'elle peut bien prendre pour des défauts leurs traits les plus divins. — Voilà donc pour la divinité du poète. Voici maintenant sa maladie : elle commence « dès l'enfance » : le poète est plongé dans « des extases involontaires ». Il conserve dès lors une sensibilité trop vive, des « tendresses écrasantes et disproportionnées », « des enthousiasmes excessifs qui l'égarent » ; « il se meurt des peines des autres » ; un « volcan » se forme « dans l'intérieur de sa tête brûlée » ; « le feu couve dans ce cratère », à d'autres moments il est « consumé par des ardeurs secrètes et des langueurs inexplicables », il va « comme un malade, et ne sait où il va ».

Ce diagnostic est assez clair ; la maladie romantique n'est jamais apparue aussi complète, aussi intense. C'est qu'à la noble maladie d'esprit commune à tous les poètes, s'ajoute la maladie nerveuse particulière au tempérament irritable de l'homme qui, lui aussi, toute sa vie, comme son poète idéal, « se tait, s'éloigne, se retourne sur lui-même, et s'y renferme comme dans un cachot ».

Cet orgueil d'archange et cette maladie ne sont pas heureusement tout le poète, tel que le comprend Alfred de Vigny ; il a encore une imagination puissante, une âme qui

retient et juge toute chose avec une large mémoire, avec un sens droit et pénétrant, une natnre d'élite, impatiente de la méchanceté et de la médiocrité ; « les dégoûts, les froissements et les résistances de la société humaine le jettent dans des abattements profonds, dans de noires indignations, dans des désolations insurmontables, parce qu'il comprend tout trop complètement et trop profondément, et parce que son œil va droit aux causes, qu'il déplore et dédaigne, quand d'autres yeux s'arrêtent à l'effet qu'ils combattent ». Ce n'est pas là le vrai poète : celui-là est surtout, comme Alfred de Vigny lui-même, sur la limite où le poète devient un penseur trop attristé, et se tait enfin par dégoût du fond des choses. Le vrai poète, d'ordinaire, ne voit pas aussi loin ; il chante parce qu'il ne voit que la surface.

De ces dispositions d'esprit est sorti le drame-thèse de *Chatterton*. Il y montre l'esprit étouffé par une société matérialiste où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail. Il a voulu que sa fable fût très simple : « c'est l'histoire d'un homme qui a écrit une lettre le matin et qui attend la réponse jusqu'au soir ; elle arrive et le tue ». Fort heureusement d'autres personnages sont mêlés à cette histoire, sans animer assez le drame. Chatterton, comme Anglais, avait le tempérament le plus apte à recevoir la maladie romantique, le spleen des poètes français. Pour peindre sa misère, l'auteur le montre logé dans une chambre garnie chez des marchands : là il s'efforce de finir à jour fixe le poème promis par traité à un libraire ; le jour venu, voyant qu'il n'y pouvait réussir, il a pris le parti d'écrire au lord-maire, ancien ami de son père, et de lui demander protection. Il attend le résultat de sa démarche. Le dégoût de la vie est tel chez lui qu'il est prêt au suicide si cette démarche ne réussit pas. Il se tue en effet quand la lettre attendue lui apporte une place de valet de chambre.

A peine paraît-il, que nous voyons la maladie sur son visage pâle, il est « faible de corps, épuisé de veilles et de

pensées », malgré ses bottes molles et son air à la fois militaire et ecclésiastique, petite vanité de l'auteur qui l'a fait à sa ressemblance, sans que ni l'air militaire et ecclésiastique, ni les bottes molles aient rien à voir en pareil cas. Le caractère est beau, quoiqu'il ait le défaut, au point de vue du théâtre, d'être celui d'un homme que tout éloigne d'agir. Le trait principal est le découragement et le scepticisme absolu sur le monde et la vie ; Chatterton est bien plus malade que les autres héros romantiques ; il est décidé au suicide dès le commencement : la pièce est précisément l'étude de ce moment morbide dans la vie d'un homme où il est acculé au suicide par la force des choses et son caractère. Dans cette situation, il ne lutte plus, il ne veut même pas éviter les coups de ses ennemis ; lutter, se raidir contre les obstacles, c'est résister à Dieu ; pour lui, cette force des choses qui le pousse au suicide, c'est la volonté divine : pourquoi résister ? Chatterton est persuadé que la vocation poétique est d'inspiration céleste, et dès lors se considère comme une victime fatale de l'inspiration plus forte que lui ; c'est le thème romantique par excellence. Chatterton dit un des plus beaux mots qu'ait inspirés aux poètes romantiques la vénération de leur nature divine ; mot d'un sublime qui confine au ridicule, mais qui est sublime : « J'ai manqué de respect à mon âme immortelle, je l'ai louée à l'heure et vendue. »

Il y a aussi de la maladie dans la fierté, si noble soit-elle, de Chatterton. Il est sorti du collège avec une seule aptitude, celle de la poésie : il a donc voulu vivre de sa muse ; ou plutôt, tout à la muse, il ne s'est plus rappelé qu'il fallait vivre. Enfin, il a signé avec le libraire sans pitié dont il est le débiteur un traité par lequel il s'acquittera à jour fixe avec le manuscrit d'un ouvrage nouveau. L'ouvrage n'est pas prêt : le désespoir l'envahit. Ce désespoir vient vite. Si Chatterton n'était pas déjà malade, il trouverait à arranger la situation ; il obtiendrait un sursis. Ce qui le menace,

c'est la prison, qu'il considère comme une honte, un déshonneur, idée étrange chez un poète qui voit le fond des hommes, qui les méprise, et qui devrait envisager avec courage cette persécution de la société. Mais la mesure est comble pour Chatterton ; un homme d'une santé ordinaire lutterait encore, connaissant les revirements possibles de la vie : Chatterton ne peut supporter pour son âme immortelle un pareil traitement. Il n'aura pas davantage la force de mépriser le lord-maire et son offre ridicule, encore moins celle d'accepter cette place, où il se montrerait si vite supérieur à sa situation, qu'une meilleure en sortirait fatalement. Chatterton d'ailleurs ne pouvait vivre. Ce qui le montre impropre à la lutte, c'est son début poétique. Il porte la peine, presque méritée, de la supercherie qui lui valut une célébrité prématurée. L'orgueil de frapper vite un grand coup sur une société blasée l'amène à travestir son style et son nom, idée romantique, celle de Joseph Delorme, mais dont il sera victime ; la société n'aime pas à être mystifiée. Aussi Chatterton, après avoir fait admirer ses vers sous le nom du moine Rowley, voit le doute s'élever quand il les prétend de lui, et un Zoïle nommé Bale prétend même savoir que les vers n'ont été que traduits par Rowley d'un moine du xe siècle ; et Chatterton n'empêchera pas les bourgeois de croire le nommé Bale ; car comment supposer qu'un jeune homme de dix-huit ans ait du génie ? aussi cette amertume est-elle la dernière goutte du calice.

Il y a moins de maladie certainement dans la misanthropie de Chatterton ; le quaker est aussi misanthrope que lui et accuse autant les hommes. L'auteur a même fort bien divisé les rôles. Chatterton souffre et émeut, mais ne soutient pas la thèse ; c'est le quaker qui s'en charge. Cette misanthropie est d'ailleurs la véritable beauté de la pièce : il y a là un grand cri d'alarme poussé. Les autres poètes dramatiques ont souffert un moment de la démocratie ; puis, quand elle leur a apporté des millions de lecteurs et

une fortune, et la réputation et la popularité, ils se sont réconciliés avec elle. Alfred de Vigny est resté triste ; il est le père de nos pessimistes actuels. « La société deviendra comme ton cœur, elle aura pour Dieu un lingot d'or et pour souverain pontife un usurier juif... Les hommes se sont divisés en deux parts : martyrs et bourreaux ». La pièce est par-dessus tout une satire sociale. Cette satire aurait plus d'autorité si moins d'orgueil s'y montrait. Mais l'orgueil est une maladie romantique.

LIVRE V

LES PASSIONS ET LES CARACTÈRES

L'AMOUR

I. L'amour classique et l'amour romantique. L'amour romantique est un retour à l'amour chevaleresque, né des mœurs germaniques et du christianisme. C'est plus exactement le spiritualisme dans l'amour. — II. Jean-Jacques. Naissance de l'amour romantique. L'amour dans Lamartine. *Jocelyn*. — III. L'amour romantique au théâtre : l'amour passion purifiante : *Marion*. La courtisane amoureuse chez La Fontaine, Lamartine et Jean-Jacques. Réhabilitation de la courtisane. — IV. L'amour jaloux : Hernani, Ruy Gomez, Marie Tudor, Christine. — V. L'amour ingénu : Blanche, Catarina, Marie de Neubourg, Ruy Blas. — VI. L'amour libertin : don Carlos, François I[er]. — VII. L'amour et le devoir conjugal : Catarina, Marie de Neubourg. — Conclusion : Différence entre l'amour classique et l'amour romantique.

I

L'amour dépeint dans le drame romantique est bien différent de la passion qui parle dans les tragédies classiques. Habitués que nous sommes aux passions de notre époque et de notre littérature, il nous faut faire un effort pour mesurer la transformation.

Elle peut s'indiquer d'un mot. De même que le romantisme en poésie est un retour aux mœurs et aux sujets chevaleresques, qui se combinent avec l'inspiration moderne

et spiritualiste, de même l'amour romantique c'est un retour à l'amour chevaleresque, modifié par le spiritualisme du XIXe siècle.

L'amour chevaleresque n'est pas véritablement l'amour chrétien ; la doctrine chrétienne n'enseignait que le mépris de la chair et glorifiait la virginité. L'amour chevaleresque, c'est l'amour germanique ; et ce qui le distingue de l'amour antique, c'est le respect plus grand de la femme, et le prix singulier attaché à sa défaite ; Saint-Marc-Girardin définit très bien (*Littér. dram.* XXXV) le caractère particulier des Walkyries, leur chasteté farouche qui n'épouse que leur vainqueur. « Une fois vaincues par la passion, ce n'étaient plus que de simples femmes. » On saisit déjà, là, une tendance à spiritualiser l'amour. Au moyen âge la tendance sera la même. La femme désirée fait la vertu du chevalier et le but de la vie ; la femme vaincue, le drame de l'amour est fini. Et fatalement, le moyen âge en arrive à des idées dégagées sur le mariage.

Le prix attaché d'abord à la virginité par le christianisme, la vénération pour la Vierge mère de Dieu, sont des éléments chrétiens qui peuvent entrer aussi dans l'amour chevaleresque ; mais n'oublions pas que c'est aussi bien l'esprit germanique qui s'empare de Marie et lui donne l'importance qu'elle a au moyen âge. Car c'est plutôt dans le sens du platonisme que le christianisme modifia l'amour germanique ; la vieille poésie germanique donne pour but au chevalier de poursuivre et de vaincre la Walkyrie ; la récompense attachée à sa défaite fait le prix de la vie ; dans la chevalerie modifiée par le christianisme, le chevalier se contente de l'amour de sa dame, et ne veut pas la défaite ; il se contente même de son propre amour et des vertus que l'amour lui donne. « La chevalerie, dit Saint-Marc-Girardin, faisait une tentative qui n'a jamais réussi quoique souvent essayée, la tentative de se servir des passions humaines et particulièrement de l'amour pour conduire

l'homme à la vertu. » (*Litt. dram.* id.) Aussi le moyen âge est-il allé jusqu'à identifier l'amour pour la femme et l'amour pour Dieu ; celui qui sert bien sa dame sert bien son Dieu, il est sauvé. N'a-t-il pas fait surtout un acte d'abnégation et de sacrifice ?

On saisit bien là le grand effort de l'homme des temps chevaleresques pour s'élever au-dessus des sens, pour échapper à la tristesse de l'amour satisfait et se faire un idéal, c'est-à-dire se proposer en amour un but qu'il n'atteindra jamais. Le platonisme, celui de Pétrarque, celui de Dante, est le dernier effort du moyen âge enlaçant étroitement, dans un embrassement où il ne veut plus les distinguer, la femme et la croix, l'amour et Dieu.

Mais avec la Renaissance l'amour redevient païen ; le platonisme n'y est plus qu'affecté ; c'est un mot d'ordre en poésie ; l'amour platonique est un thème que l'on rebat sans conviction. On ne se cache plus pour désirer la femme aimée, tout en étant capable encore de faire jusqu'à la mort des sonnets pour une dame en idée. On lui adresse cette prière toute païenne :

Cueillez, cueillez votre jeunesse !

Ronsard répète sur tous les tons ces vers de Catulle :

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus.....
Nobis, quum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.

Dès lors la chevalerie est morte ; on s'éloigne du moyen âge, on le dédaigne ; on est redevenu païen. La galanterie règne à la cour, les mœurs y sont légères. Dans la littérature il n'y a plus un idéal d'amour ; on ne parle plus du but en amour, parce qu'il est entendu que ce but est la satisfaction des sens. Mlle de Scudéry seule s'attache à l'idéal chevaleresque ; les autres écrivains étudient le mécanisme de l'amour, sa psychologie ; mais on s'arrête au

moment où la passion est vaincue ou victorieuse comme au seuil de ce qu'on ne doit pas dire ; le poète étudiera avec génie tous les mouvements de la passion mondaine et terrestre ; mais quand il l'aura fait, il s'en confessera et se retirera dans la dévotion. Le siècle est, en amour, dévot et galant, rien de plus ; l'amour ne sort plus guère du boudoir et du salon, surtout dans la tragédie ; tout au plus s'aventure-t-il sur les rives imaginaires de la pastorale, dans le pays de Tendre. Il ignore s'il y a un Dieu et une nature.

Rien de plus noble que les héros de Corneille et de Mme de Lafayette : ils triomphent de l'amour après une lutte héroïque ; mais si le sentiment du devoir est élevé chez eux, l'amour l'est moins, et c'est pourquoi ils en triomphent. Ils n'ont point un idéal de l'amour. Certes l'Hermione de Racine exprime toute la violence déçue, toute la fureur jalouse de l'amour qui cherche en vain à se tromper ; Junie en représente toutes les grâces, toute la douceur, toute la tendresse délicate ; mais, au delà de la possession, les amants ne voient rien. Il n'y a pas un héros ou une héroïne de Racine dont la pensée aille au delà de l'aveu et du bonheur charnel.

Au dix-huitième siècle, les sens sont tout dans l'amour ; a galanterie même disparaît devant la facilité des mœurs ; les femmes s'y font moins prier, les hommes se mettent moins en dépense de délicatesse et d'esprit. La poésie épuise avec André Chénier les couleurs les plus tendres à peindre la volupté la plus enchanteresse ; tout ce que l'amour sensuel peut encore avoir de plus suave et de plus exquis, il l'exprime et le respire, mais enfin il n'y a là qu'un poète aux pieds d'une courtisane ou d'une mondaine facile. André Chénier, arrivé à trente ans, frappé en plein génie par la Terreur, trouva à Saint-Lazare une autre muse que la volupté : l'indignation ; il l'étreignit avec un transport farouche avant de monter à l'échafaud.

II

Mais J.-J. Rousseau, qui appartient à un monde nouveau, fait renaître l'amour idéal, avant même que l'imitation de la littérature chevaleresque par le romantisme, l'avènement du spiritualisme, le retour à la foi, quoique épurée par la raison, ne ramènent l'amour à un idéal qu'il avait oublié. Et bientôt, tout comme au moyen âge, l'amour sera une vertu. Aimer une femme, ce sera aimer Dieu.

C'est de Rousseau que date pour la seconde fois ce paradoxe romantique qui consiste à faire de l'amour une religion, une foi supérieure. C'est quelque chose d'absolument neuf que la passion pleine d'idéal et de volupté à la fois, qui remplissait le cœur de ce jeune vagabond, de ce petit bourgeois, timide et osé ; après une journée passée en tête à tête avec deux charmantes filles, à respirer la verdure et à cueillir des cerises, il emportait dans son cœur un bonheur singulier pour une main baisée. « Je sais que la mémoire d'un si beau jour me charme plus, me touche plus, me revient plus au cœur, que celle d'aucuns plaisirs que j'aie goûtés en ma vie... O mes lecteurs, ne vous y trompez pas ; j'ai peut-être eu plus de plaisir dans mes amours en finissant par cette main baisée, que vous n'en aurez jamais dans les vôtres, en commençant tout au plus par là. » Ici, comme dans la scène muette avec madame Basile, comme plus tard dans les amours de Rousseau pour madame d'Houdetot, si les sens ont une part, ils n'ont que leur part. L'amour est à lui-même son but, il se rassasie de lui-même ; il trouve en lui-même son bonheur ; la passion, même repoussée, est une félicité, l'amant adore, et peut se résoudre à brûler en silence et à jamais pour un objet impossible à atteindre. On voit pour la première fois dans la *Nouvelle Héloïse* une passion luttant victorieu-

sement contre elle-même et renonçant à son objet sans arrière-pensée, pour l'éternité, parce qu'elle se suffit à elle-même. Dans les romans du XVIIe siècle, l'amant savait sacrifier sa passion à son devoir ; l'amant de Jean-Jacques Rousseau veut, sans compromettre ni l'un ni l'autre, se sacrifier lui-même à sa passion ; le premier domptait et, par un effort héroïque, anéantissait son amour ; le second, sans lui rien céder, le nourrit et l'exalte ; il y a dans ce dernier de l'orgueil et de la foi : la foi dans l'essence divine et la destinée immortelle de l'âme, l'orgueil que cette âme immortelle tire d'un sentiment qu'elle sent immortel comme elle et qui l'élève au-dessus du corps et de ses désirs ; cet amour-là peut rester tout-puissant dans l'âme sans l'avilir.

L'amour de Rousseau était né du spiritualisme et de la Révolution qu'il inaugure, l'un redonnant un essor à l'âme, l'autre ouvrant au plébéien les portes de la vie publique. C'est le grand qui aimait auparavant, c'est le peuple désormais ; et l'amour puisera en lui des énergies, des aspirations toutes neuves.

Mais bientôt le doute, qui a tué les dogmes, menace Dieu lui-même, et la foi, douloureusement ébranlée, désespérément retenue par ceux à qui elle échappe, devient ce que nous avons appelé la maladie romantique. Les poètes se travaillent alors pour grandir l'amour ; il tend à être lui-même une foi : l'amant aime Dieu en l'amante et l'amante en Dieu. Il est certain qu'il y eut un moment de l'époque romantique où l'amour fut plus grand, plus pur, plus divin qu'il n'avait jamais été ; mais aussi peu s'en faut que l'amant, et c'est là l'excès, dans la conscience de son origine céleste, ne s'adore lui-même dans l'âme à laquelle il unit et identifie la sienne.

Lamartine est plus rempli de lui-même que de la femme qui l'occupe ; il est plus fier d'aimer qu'il n'en est heureux, et il ne peut s'empêcher, dans l'expression de sa tendresse, de faire réflexion sur le bonheur de celle qui est aimée

avec tant de génie. Heureuse la beauté que le poète adore ! s'écrie-t-il,

> Tu peux, tu peux mourir ! Dans la postérité
> Il lègue à ce qu'il aime une immortelle vie,
> Et l'amante et l'amant, sur l'aile du génie,
> Montent d'un vol égal à l'immortalité !

Jocelyn est le poème dont Lamartine a voulu faire l'épopée de l'amour, tel qu'il l'entendait et tel que par lui des milliers d'amants l'entendaient à son époque : union et harmonie préétablie de deux âmes entre elles, car c'est à cette formule qu'aboutit l'excès du spiritualisme et de la ferveur amoureuse après les tristesses de la Révolution. Le poète a choisi parmi les devoirs le plus saint, celui qui élève entre deux âmes la barrière la plus infranchissable : les vœux du sacerdoce. Une révolution vient arracher un jeune diacre à la solitude et au renoncement du cloître ; traqué par les bourreaux, il trouve une retraite sur les sommets des Alpes. On sait comment il partage bientôt cette vie avec l'orpheline qu'il prend pour un orphelin ; comment, sous l'apparence trompeuse d'une amitié fraternelle, s'insinue dans son âme un amour qui la remplit tout entière, qui bientôt, partagé, s'exalte chez tous deux par la solitude, sous l'œil de Dieu censé présent, amour violent mais calme dans la certitude de l'union et de la possession éternelle que rien de la terre ne viendra troubler ; comment les deux amants, frappés soudain dans cette félicité, sont séparés à jamais par les vœux indissolubles du prêtre, par l'absence et bientôt par la souillure de l'amante qui, incapable d'aimer deux fois, a cherché dans l'ivresse malsaine, dans le dégoût qu'elle amène, dans une mort de soi-même cherchée avec désespoir, l'oubli de la douleur éternelle ; comment le hasard rapproche les deux amants au lit de mort de Laurence, comment le prêtre Jocelyn absout et envoie au ciel la pécheresse dont l'âme, sauvée par l'amour, est restée pure. Mais

ce pardon et le baiser suprême de la mourante ne les ont point seuls réunis ; Jocelyn mort, les deux corps ne sont point seulement associés dans la même tombe ; les deux âmes doivent s'unir et s'identifier au ciel ; ce n'est même pas assez : ces deux âmes, ainsi unies, retrouvent leur corps, et, dans une vision, elles resplendissent aux yeux du poète, et se déifient dans l'immortalité ! De deux humains l'amour a fait des dieux,

Vêtus d'air et de jour au lieu de vêtements,
Se tenant par la main ainsi que deux amants...
Et, comme pour venir assister à leurs jeux,
Tout ce qu'ils appelaient ressuscitait pour eux;
Et les plantes croissaient à leur seule pensée.

Puis le monde entier accourt à ces noces célestes, que célèbrent des millions de génies, deux anges descendent, et c'est l'apothéose finale :

Et pendant qu'ils chantaient, les anges du Seigneur
Aux doigts des deux amants rougissants de bonheur
Passaient le double anneau des noces éternelles,
Et sur leurs fronts baissés ouvrant un peu leurs ailes,
Laissaient percer du ciel un rayon de l'amour ;
Et mes yeux, foudroyés de ce céleste jour,
Virent les deux amants ne former qu'un seul être
Où l'un ne pourrait plus de l'autre se connaître,
Et, dans un lumineux évanouissement,
Fondre comme une étoile au jour du firmament.
Et comme, pour mieux voir, je détournais la tête,
Tout le lac frissonna du vol de la tempête,
Et roula dans ses bruits, avec solennité :
Laurence ! Jocelyn ! Amour ! Eternité !

Je ne parle pas de ce qu'il y a de puérilement théâtral dans cet épilogue, ajouté d'ailleurs après coup, dans ces anges qui couvrent les amants de leurs ailes en ayant bien soin de laisser passer par un petit coin la lumière d'en haut ; je ne parle pas non plus de ce caractère sacré que le poète a donné à Jocelyn, de cet orgueil égoïste d'un amant

qui aime pour lui-même et se laisse aimer, — on souffre d'entendre Laurence mourante parler de Jocelyn comme d'un Dieu dont « l'image a consacré son âme » — mais à tout prendre, il y a bien là, dans cet amour épuré sous le regard de Dieu, loin des hommee, de leurs villes, de leurs haines et de leurs petitesses, un idéal ; il y a dans ce sacrifice de l'amour que Jocelyn fait à la religion, dans cette vie de renoncement obscur et de charité, une grandeur morale incontestable ; de même on trouve dans cette entrevue suprême, où le prêtre pardonne, dans cette réhabilitation de l'amante qui a souillé son corps, dans cette apothéose de Laurence transfigurée, de Laurence pure et telle qu'elle fut jadis avant sa chute, une idée noble et peut-être chrétienne ! Peut-être, car, avouons-le, tout cela est un peu visionnaire. Mêler à l'amour les impressions que donne le spectacle de la nature, c'est bien ; mais n'y a-t-il pas parti pris et procédé à faire vivre des amants dans cette solitude, au milieu des glaciers, sur le sommet des montagnes, comme pour nous les montrer déjà flottants dans le ciel ; n'y a-t-il pas excès à mettre ainsi l'amour au-dessus de toute chose humaine, à diviniser les amants qui deviennent presque les égaux de Dieu ?

Voilà l'idéal romantique. Que de vies il jettera en proie au rêve de l'impossible ! Prenez Madame Bovary, c'est bien plus qu'une monographie de l'adultère bourgeois, comme le veulent les réalistes qui font de Flaubert un des leurs ; c'est l'admirable peinture des ravages faits dans l'âme d'une jeune bourgeoise par l'idéal amoureux de Lamartine.

III

Ainsi la grande ambition des poètes romantiques, c'est d'agrandir, de purifier l'amour, c'est de transformer une passion qui était une source de faiblesses en un sentiment

vertueux qui ramène l'homme à Dieu, à la conscience de son immortalité.

Nous retrouverons dans le théâtre du temps tous les traits caractéristiques de cet amour, moins les exagérations lamartiniennes.

Pascal a dit: « Cet oubli de soi que cause l'amour fait naître des qualités que l'on n'avait pas auparavant » ; et il ajoute ailleurs qu'une mauvaise passion ne peut subsister à côté de lui. Ce n'est point assez pour les romantiques que, né dans une âme bonne ou neuve, l'amour soit le mobile de nobles actions ; il faut encore que par une conséquence toute naturelle, jeté dans une âme légère ou souillée, il l'agrandisse, la rachète et la purifie ; sorte de transfiguration morale.

Marion de Lorme est le meilleur drame de Victor Hugo, le plus pathétique et le plus moral ; c'est le seul des drames modernes qui soit comparable aux drames d'Eschyle et écrase l'âme par l'idée d'une fatalité inéluctable.

Ajoutez que c'est celui qui a le moins de défauts. L'antithèse y est supportable ; plus tard le poète essaiera de rendre sublime un bouffon, d'apitoyer sur une scélérate ; avec un seul bon sentiment il voudra faire oublier les crimes et incestes ; dans *Marion de Lorme* au moins, l'amour chasse la courtisane, elle ne reparaît que par héroïsme, et alors la courtisane par amour nous émeut, sans nous révolter comme une énorme invraisemblance.

Donc Marion aime ; la femme qui a vécu dans les fêtes, qui n'a connu que la richesse, s'éprend d'un homme pauvre et mal né. Elle quitte tout pour le suivre. Didier veut fuir Paris, se réfugier à Blois ; elle quitte Paris et vient à Blois ; elle ne vit plus que pour cet enfant trouvé, pour cet homme du peuple qui est un homme. Pauvre déjà, il sera comme persécuté par une fatalité ; insulté par un noble, il se bat, le voilà arrêté, proscrit. Marion n'avait jusque-là que du désintéressement ; du jour où elle accepte la vie

avec ce proscrit, c'est le dévoûment qui commence, c'est la fuite à deux, sous un déguisement, la vie hasardeuse et errante. Pour elle il y a là encore un bonheur. Ce bonheur ne dure pas. Didier est repris, jugé, condamné. Elle se traîne partout suppliante, à genoux devant les gardes, devant le roi, devant le cardinal. Tout cela n'est rien ; puisqu'elle aime, il est juste qu'elle soit malheureuse avec celui qu'elle aime, qu'elle meure même avec lui si elle ne peut le sauver. Marion n'est jusque-là qu'une dona Sol. Voici le tragique ; voici ce qui arrache la pitié : cette femme, qu'un grand amour a purifiée, ne sera pure pour personne. Son passé, ce passé qui n'est plus pour elle, ce passé expié par la passion, se dressera à chaque instant devant elle, pour l'insulter, pour lui refuser le droit d'aimer ; la courtisane montera, abreuvée de fiel, le calvaire de l'amour.

Son passé, c'est Saverny qui plaisante, qui ne peut croire à la pureté et à la sincérité de ce nouvel amour de Marion, Saverny qui la courtise, c'est-à-dire la méprise ; son passé, c'est le mensonge qu'elle fait à Didier, qui vient d'entendre la voix de Saverny et qui soupçonne, mensonge qui vaut à Marion son propre mépris à elle. Son passé, c'est l'obligation qu'il lui fait de refuser le mariage que Didier lui offre, refus qui lui vaut la colère, les soupçons, les doutes de Didier ; c'est ce livre « La guirlande d'amour » oublié sur sa table, que Didier trouve par hasard : il lui vaut l'insulte que Didier, sans la connaître, fait à Marion de Lorme :

Ah ! vile créature, impure entre les femmes !

Son passé, c'est Laffemas, la convoitise féroce, qui torture l'amante pour avoir la femme. Son passé, c'est le mépris de Didier, qui enfin l'insulte en face, dans la cour du château de Nangis, quand il découvre Marion sous Marie. Ce passé la poursuit sans relâche, il lui crie à la face : Tu es une

courtisane, et tu ne seras, quoi que tu fasses, qu'une courtisane ; tu n'as pas le droit d'aimer, ou pour aimer, tu te prostitueras.

Ce passé ne la frappe pas seulement en elle-même, il la frappe, douleur plus grande encore, dans son amant. Didier, parce qu'elle ne veut pas l'épouser, va se battre en duel, dégoûté de la vie ; il se fait arrêter, pouvant s'échapper de sa prison, il se livre à la mort. Marion n'était que malheureuse, elle devient sublime. Le point est délicat ; on peut trouver osée la conception romantique ; après tout elle n'est pas inadmissible. Marion se résigne à la souillure par amour. La situation est extrême, mais comme Euripide, Hugo frappe fort ; il faut trouver du nouveau.

Elle sacrifie donc à l'amour jusqu'à cette pudeur que l'amour lui avait redonnée. Suprême et écrasante victoire de son passé sur elle, coup de grâce de la fatalité ; défaite que personne ne lui reproche, effacée à l'avance par les souffrances éprouvées. Ce n'est pas Laffemas, c'est la fatalité qui lui crie jusqu'au bout: Vends-toi pour aimer, vends-toi pour sauver l'homme que ton amour a perdu et livré au bourreau. — Elle se vend.

Avant de céder, à genoux devant la porte de la prison, elle fait une prière muette qui ne s'adresse pas à Dieu, mais à Didier, et voici, sans doute, ce que, dans la pensée du poète, dit Marion : « O mon Didier, tu ne me pardonneras pas, peut-être, mais je t'aime plus que moi-même, je t'aime pour ton bonheur et non pour le mien, j'aime mieux ta vie que ma pudeur, j'aime mieux que tu sois vivant et moi misérable. Vis et méprise-moi ; mais il faut t'aimer plus qu'aucune femme ne t'aimera pour faire ce que je fais, pour te sacrifier la virginité que je tenais de ton amour et me refaire infâme pour toi. »

C'est sublime et cela frise le grotesque, comme presque toutes les idées romantiques. Mais Marion n'est point au

bout de son calvaire ; suprême expiation, lorsque, de douleur en douleur, elle est parvenue jusqu'à la prison, elle n'aura pas même la joie amère de son sacrifice :

> Pour que devant vos pas la prison s'ouvre ainsi,
> A qui vous êtes-vous prostituée ici ?

Et il lui faudra, comme elle l'avait prévu, jurer pour n'être pas crue que c'est par amour qu'elle a tout fait, et accepter le mépris de Didier, et voir son sacrifice refusé.

> Frappe-moi, laisse-moi dans l'opprobre où je suis.
> Repousse-moi du pied, marche sur moi, mais fuis.
> Ne me refuse pas, tu sais ce qu'il m'en coûte.

Cette malheureuse sera-t-elle repoussée jusqu'au bout ? Mourra-t-elle maudite par celui à qui elle a tout donné ? Le poète l'avait voulu ainsi d'abord : Didier laissait Marion se traîner sur les genoux, et, sans une parole, allait à la mort. Puis il changea d'avis, fit un second dénoûment ; Didier pardonne ; son amour éclate invinciblement, plus fort que le mépris qu'il veut avoir et qu'il n'a pas ; il étreint Marion avec passion ; il lui pardonne ; il fait plus que de lui pardonner, il lui demande pardon :

> ..... A l'heure où je suis, cette terre
> S'efface comme une ombre et la bouche est sincère...
> Au nom du Dieu vers qui la mort va m'entraînant,
> Je te pardonne.
>
> MARION
>
> O ciel !
>
> DIDIER
>
> A ton tour maintenant,
> Pardonne-moi !

Lequel des deux dénoûments est le meilleur ? auquel s'arrêter, car enfin, pardonner ou ne pas pardonner sont deux ? A vrai dire, le drame n'est pas dans la fin, il commence avec la première scène, avec la première insulte qu'endure Marion.

D'une manière et de l'autre le poète pardonne et aussi le spectateur ; Marion est lavée parce qu'elle a souffert ; mais le premier dénoûment, Didier inflexible, est plus grand, plus antique, car il y a dans ce drame quelque chose de la fatalité impitoyable des anciens ! Montrer cette femme gardant à jamais le mépris de Didier mourant, méconnue et outragée jusqu'au bout, c'était la grandir peut-être encore, c'était en faire une victime. Didier fondant en amour, Didier pur, fier, juste, s'humiliant aux pieds de cette femme qui aime plus que lui, parce qu'elle aime d'un amour sans bornes et sans respect humain, ce Didier-là est bien romantique ; il soutient déjà une thèse que le drame bourgeois et le roman vont exploiter.

Marion de Lorme, c'est avant tout la fatalité qui suit la première faute, la souillure originelle, c'est ensuite, quoique ce sujet soit le premier dans l'intention du poète, la pitié intervenant au nom de l'amour pour vaincre la fatalité et amnistier la victime ; ainsi dans les *Euménides* l'idée de tolérance, représentée par Athéné et le tribunal des hommes, triomphe de la fatalité acharnée après Oreste. Eschyle dit aux dieux, à la religion : Vous ne serez point implacables dans votre vengeance. Victor Hugo dit au monde : Tu ne seras point inflexible dans ton mépris.

L'idée de Marion deLorme n'est pas inouïe ; elle n'est pas même neuve.

Boccace et La Fontaine ne sont pas soupçonnés certes d'élever trop l'amour ; ni l'un ni l'autre ne sont portés par génie à idéaliser la passion, à la plier par force à des thèses sublimes et chimériques; et pourtant ils ont placé l'amour dans une courtisane. La *Courtisane amoureuse* de La Fontaine est un modèle d'étude délicate. Il veut conter :

Comme une de ces femmes
Qui font plaisir aux enfants sans souci
Put en son cœur loger d'honnêtes flammes

et cet amour est profond, ajoute-t-il.

> Jusques au vif il voulut la blesser (L'Amour).

La courtisane est, comme celle de Hugo, des plus riches et des mieux apparentées.

> Mettre à ses pieds la mitre avec la crosse,
> C'était trop peu.

Comme dans Marion, quand la passion vraie l'a purifiée, la pudeur reparaît.

> Constance n'eût sitôt l'amour au cœur
> Que la voilà craintive devenue.
> Elle n'osa déclarer ses désirs
> D'autre façon qu'avecque des soupirs.
> Auparavant pudeur ni retenue
> Ne l'arrêtaient.

Elle ne sait comment aborder l'homme qu'elle aime, honteux d'elle et de sa vie, rougissant au nom seul de l'amour ; la courtisane est transformée, elle a disparu :

> On n'en est plus dès le moment qu'on aime.

Chez elle aussi, la honte cède à l'amour : « Méprise-moi, marche sur moi, mais fuis », dit Marion ; et la Romaine :

> Constance vous adore ;
> Méprisez-la, chassez-la, battez-la,
> Si vous pouvez, faites-lui pis encore :
> Elle est à vous.

Le même sort l'attend ; celui qu'elle aime l'insulte.

> Femme qui vient se produire elle-même
> N'aura jamais de place à mes côtés.

Enfin, quand Constance a passé par cette torture et de plus grandes encore, et qu'elle éclate en sanglots, que fait Camille? Il lui pardonne; mieux encore, touché, malgré lui,

par la puissance irrésistible de l'amour vrai, il l'aime à son tour ; mieux encore, il la veut pour femme :

> Je me déclare aujourd'hui votre amant
> Et votre époux, et ne sais nulle dame,
> De quelque rang et beauté que ce soit,
> Qui vous valût pour maîtresse et pour femme.

Voilà l'estime, le pardon, la réhabilitation même par l'amour, dans les limites de ce sentiment tel que l'entendait le XVII[e] siècle. La Fontaine, dans son épicurisme gracieux, dit la même chose que l'ardent spiritualiste de 1830 :

> Ce que la belle avait
> Pris et donné de plaisirs en sa vie,
> Compter pour rien jusqu'alors se devait ;
> Pourquoi cela ? Quiconque aime le die.

On trouvera une analogie plus saisissante, sur la question morale du pardon accordé, entre le drame de Hugo et l'épopée de Lamartine, qui lui aussi a mis en scène une courtisane, et non pas une courtisane souillée d'abord, en qui un amour efface ensuite la souillure ; dans Jocelyn c'est la souillure qui vient après l'amour, et l'amour reparaît sous cette tache pour témoigner en faveur de la malheureuse, que le désespoir d'amour a seul pu précipiter dans la boue. Un jour enfin, elle rencontre celui qu'elle a aimé ; elle est mourante et cet homme est à présent plus qu'un homme, un prêtre, il parle au nom de Dieu ; non seulement l'amant, mais le prêtre pardonne, purifie la créature salie et la relève ; et en même temps que le prêtre absout, l'homme demande pardon. Je cite cette scène où l'on sent dans la conception générale l'influence des idées de Hugo.

Laurence parle :

> Oh ! oui, je me repens
> De tout ce que mon cœur reproche à ma pensée,
> De mes jours prodigués, de ma vie insensée,
> D'avoir tant soupiré pour rallumer ailleurs
> *Ce que Dieu n'alluma qu'une fois dans deux cœurs,*

De cet oubli du ciel dont je fus prévenue
Par cette grâce même, hélas ! qui m'a perdue !
De ce temps en soupirs pour du vent consumé,
Je me repens de tout, hors de l'avoir aimé !
Et si devant ce Dieu mon amour est coupable,
Que dans l'éternité sa vengeance m'accable !
Je ne puis m'arracher du cœur, même aujourd'hui,
Le seul être ici-bas qui m'ait fait croire en lui ;
Et dans mes yeux mourants son image est si belle
Que je ne comprends pas le ciel même sans elle.
Oh ! s'il était là, lui ! Si Dieu me le rendait !
Même à travers la mort, oh ! s'il me regardait !
Si cette heure à ma vie eût été réservée,
Si j'entendais sa voix, je me croirais sauvée :
Sa voix m'adoucirait jusqu'au lit du tombeau !

— « Laurence, entendez-la ! » criai-je. Le flambeau
Jeta comme un éclair du ciel dans l'ombre obscure ;
Elle se souleva pour fixer ma figure :
Dieu, c'est bien lui ! dit-elle. — Oui, Laurence, oui, c'est moi !
Ton frère, ton ami, là, vivant devant toi !
C'est moi que le Seigneur au jour de grâce envoie
Pour te tendre la main et t'aplanir la voie,
Pour laver plus que toi tes péchés dans mes pleurs !
Tes fautes, mon enfant, ne sont que tes malheurs.
C'est moi seul qui jetai le trouble dans ta vie ;
Tes péchés sont les miens et je t'en justifie !
Peines, crimes, remords, sont communs entre nous ;
Je les prends tous sur moi pour les expier tous :
J'ai du temps, j'ai des pleurs ; et Dieu pour innocence
Va te compter là-haut ma dure pénitence.
Ah ! reçois de ce cœur au tien prédestiné
Le plus tendre pardon qu'il t'ait jamais donné !
Reçois de cette main, que Dieu seul t'a ravie,
Ta précoce couronne et l'éternelle vie !
Réunis à l'entrée, au terme du chemin,
Tous les dons du Seigneur t'attendaient dans ma main.
Aime-la pour les dons de Dieu ! crois, aime, espère !
Laurence, cette main t'absout, au nom du Père !

L'analogie est frappante ; car, dans le drame, c'est aussi un pardon au nom de Dieu, que Didier prononce ;

et le plus hardi des deux poètes est encore Lamartine; car il prétend parler au nom de Dieu; c'est aux hommes que Didier dit : Pardonnez ; c'est la pitié que le poète demande. Dans Lamartine remarquez cette doctrine : Dieu, dit Laurence, n'allume qu'une fois l'amour dans deux cœurs ; donc cet amour il s'engage, pour ainsi dire, à le respecter et à le récompenser. D'ailleurs, Dieu lui-même ne serait rien sans l'amour, Laurence n'a cru en lui que parce qu'elle a cru en Jocelyn ; l'amour fait aimer Dieu. Ainsi Brizeux :

Souvent je me demande et je cherche en tout lieu
Ce qu'est Dieu sans l'amour ou bien l'amour sans Dieu.
Aimer Dieu, n'est-ce pas aussi nourrir son âme
A l'humide baiser de quelque jeune femme?
Dans cette femme aussi, n'est-ce point ici-bas
Aimer visiblement le Dieu qu'on ne voit pas?
Ainsi, ces deux amours, le céleste et le nôtre,
Pareils à deux flambeaux s'allument l'un par l'autre;
L'idéal purifie en nous l'amour charnel,
Et le terrestre amour nous fait voir l'éternel.

Marie.

Donc le prêtre pardonne, Marion et Laurence sont lavées. Idée humaine, et, après tout, évangélique. Pourquoi non ? Le christianisme veut qu'il y ait au ciel plus de joie pour un pécheur repentant que pour un juste. Jésus avait plus de tendresse pour la pécheresse convertie que pour les femmes d'une vie sans reproches. Et quand il remit ses péchés à Madeleine, elle n'était point encore la courtisane par aspirations idéales, qu'ont imaginée, très poétiquement d'ailleurs, des poètes contemporains.

Pour être complet, il faut toujours de Lamartine et de Hugo remonter à Rousseau. La première idée romantique de la prostituée qui se refait une virginité par l'amour vrai

et purifiant vient de lui. Les poètes, et Rousseau l'est surtout, s'obstinent toujours à l'illusion ; ils veulent croire à la vérité des feintes d'amour; ils veulent voir dans les femmes quelque chose de ce qu'ils ressentent, et ils ne peuvent admettre une courtisane sans quelque vertu ; la beauté est si forte, et ils aiment tant à être trompés ! Aussi, témoins des quelques délicatesses qui restent parfois encore dans les âmes avilies, ont-ils facilement rêvé la métamorphose de la courtisane en amante vertueuse. Rousseau n'a-t-il pas en somme cru jusqu'au bout à la délicatesse de Thérèse, moitié illusion, moitié paradoxe, pour la mettre au-dessus des grandes dames qui la dédaignaient? aussi oppose-t-il, dans sa Laure, la fille publique purifiée par l'amour à une femme honnête que l'amour égare. Laure aime, elle est honteuse d'elle, refuse de se donner à celui qu'elle aime, parce qu'il la traite en fille ; elle l'étonne par sa fierté, sa délicatesse nouvelle, le séduit par la force d'une passion vertueuse qui lui fait déserter le monde et fuir dans un couvent. Elle se refuse d'abord parce qu'elle n'est pas aimée ; aimée, elle se refuse pour ne pas avilir celui qui l'aime. Son amant, lui, veut l'épouser ; Rousseau n'ose pas aller jusqu'au bout. L'honneur du monde défend ce mariage, l'amant s'avilirait. Laure refuse ; la joie de sa réhabilitation et la conscience de sa nouvelle vertu lui suffisent pour cette vie, qui lui sera désormais éternellement amère et douce. Rousseau ne fait pas encore intervenir Dieu ni le pardon religieux ; on n'en est pas encore au mysticisme lamartinien ; mais l'amour, même chez cette courtisane, a déjà toute la dignité que lui donne une âme immortelle ; la conscience de cette dignité lui suffit et lui fait trouver des charmes au plus grand désespoir.

Ainsi Rousseau n'est pas seulement l'initiateur de l'amour romantique, le modèle de Gœthe (1), de Lamartine, il est

(1) Dans *Werther*.

aussi l'initiateur de cette thèse romantique que l'amour vrai purifie.

Le défaut dans ces créations de courtisanes vertueuses, c'est que le poète ne montre pas assez la courtisane pour que son personnage ait deux faces. Dans *Angelo* il prend une femme aimante, presque vertueuse, dévouée, d'une grande âme, qui sacrifie sa jalousie et son amour à celui qu'elle aime et qui en aime une autre, puis il vient nous dire : cette femme est pourtant une courtisane ; elle-même s'écrie qu'elle en est une et injurie les honnêtes femmes. C'est factice ; voilà soutenir une thèse à bon marché ; et le résultat? On nous fera avouer facilement que des courtisanes comme Tisbe sont bien intéressantes et dignes d'être aimées ; mais nous nierons que des femmes comme Tisbe soient, puissent être des courtisanes ; il faudrait, pour nous le faire admettre, une étude spéciale qui prendrait tout l'intérêt. Le caractère de Tisbe est un caractère tragique quelconque, affublé d'une robe de courtisane. Bref, le mérite de Tisbe, c'est d'être, non une courtisane, mais une amante romantique ; la force de l'amour la rend capable d'un sacrifice absolu, d'un renoncement chrétien. L'amour romantique seul est capable de ce renoncement ; l'amour romantique seul l'inspire, parce que, s'il perd le bonheur terrestre, il lui reste on ne sait quel espoir divin qui lui rend doux de souffrir ; se sacrifier ainsi, c'est aimer encore plus, et l'amour est ici sa propre récompense, son propre but, l'amour est une vertu. Aimer ainsi, fait de l'homme un Dieu ; je souffre, mais c'est divin; je meurs, mais c'est divin ; l'amour a ainsi ses martyrs, comme la divinité, ils meurent en témoignant pour lui, dernier terme de l'amour humain. On le voit, c'est tout différent de l'amour classique. Ce qui est grand dans Corneille, c'est le devoir ; ce qui est grand dans Hugo, c'est l'amour ; dans Corneille et Racine, l'amour et le bonheur sont un ; dans Hugo, l'amant sacrifie son bonheur à l'amour ; Tisbe meurt pour aimer ; Marion sacrifie à son amour même

sa pureté ; Hugo donne à la passion la sublimité qui était réservée au devoir, c'est un sublime effort de l'âme moderne, son suprême acte de foi : Dieu peut mourir, l'amour est Dieu.

IV

Le romantisme n'a pu renchérir sur les violences de l'amour ; non seulement dès Racine, mais dès l'antiquité il se montrait capable de mépriser tous les dangers, de braver toutes les morts comme de commettre tous les crimes. Peut-être même est-il juste de dire qu'en s'épurant, en prétendant au titre de passion sublime et de vertu, l'amour s'est corrigé. Néanmoins on trouve encore dans le théâtre romantique une vive peinture de ce que peuvent dans l'amour la jalousie, le désespoir.

Hernani a la maladie romantique. La jalousie, nous l'avons vu, est un des effets de cette maladie.

En même temps que don Ruy, le roi est son rival, et Hernani en est plein d'une joie sauvage, car son devoir de vengeance se confond avec sa jalousie, et contribue à donner à ce dernier sentiment une énergie singulière : ce roi qu'il cherchait vient dans son chemin, ce rival le rencontre face à face, le brave, le sauve même une première fois d'une situation embarrassante pour un amant, en déclarant qu'Hernani est de sa suite. Tout le monde sait par cœur cet admirable et furieux couplet : « Oui, de ta suite, ô roi... » qui exprime tout ce que peut avoir de plus sauvage, de plus farouche la haine d'un chevalier à demi barbare. C'est autre chose que l'expression classique de la haine ; c'est plus lyrique, plus emporté, plus désordonné, c'est plein de soubresauts de tigre, et il y a quelque exagération dans les images, trop d'images surtout ; mais ces images, ces désordres, ces bonds de fauve, c'est de la vie, c'est fort pittoresque.

Son rival, Hernani le rencontre dès le lendemain, et il peut à son aise écraser le roi de son mépris, traiter d'impudent et de lâche celui qui violentait une femme ; il veut croiser le fer contre le roi, qui refuse, et il brise son épée ; la jalousie et la haine n'éteignent jamais en lui le grand seigneur, qui est sous le bandit d'occasion ; il jette même au roi son manteau pour le sauver des poignards, et se réserver pour lui-même le châtiment. Chevaleresque avec le roi, Hernani paraît l'être moins avec don Ruy, puisqu'il s'introduit chez lui sous l'habit d'un pèlerin et qu'il abuse de l'hospitalité dans un moment d'oubli ; mais, ce déguisement de pèlerin il ne le garde pas longtemps, et il fait bon marché de sa vie en l'offrant aux valets du duc ; et quant à son oubli, il le reconnaît, l'amour l'a égaré, l'amour ? le désespoir plutôt et la fatalité qui le poursuit, et il offre sa vie en expiation ; don Ruy est aussi grand que lui, sans rien perdre de ses droits d'offensé il sauve du roi celui qui est encore son hôte pour lui offrir après le jugement de Dieu. Hernani, fidèle à l'honneur, refuse ce duel et tend sa tête ; mais on voit que ce n'est point le chevalier repentant, c'est l'amant désespéré qui demande la mort.

Mais comme il apprend que dona Sol vient d'être enlevée, la jalousie et le besoin de vengeance reprennent le dessus dans son âme ; son désespoir lui avait fait oublier sa haine : il offre à don Ruy de les venger tous deux avant de mourir, et alors se conclut le pacte du cor. Ces deux hommes, altérés de vengeance au sujet de la même femme, l'un ne demandant que ce qu'il faut de vie pour se venger, l'autre accordant le délai pour la vengeance, incarnent ce que l'amour jaloux a de plus furieux, et quand le nom d'Hernani est sorti de l'urne des conjurés, il est superbe de joie ; il refuse de céder sa place à don Ruy Gomez, celui-ci lui offre ses biens, dona Sol et la vie. Et pourtant sa haine tombera quand don Carlos l'unira à dona Sol ; il n'a plus que son

père à venger ; nous ne nous en étonnons pas, car cette haine était surtout de la jalousie. Hernani est un type d'amant jaloux, plutôt qu'un type d'honneur castillan, comme disait le poète dans son premier titre.

Hernani est la jalousie héroïque : don Ruy Gomez représente la jalousie touchante du vieillard sacrifié.

L'amour chez un vieillard est considéré comme ridicule ou odieux, et par conséquent difficile à traiter. On peut dire du poète qui l'essaie ce que se dit à lui-même le Mithridate de Racine, un de ces vieillards amoureux :

> Ah ! qu'il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,
> En repoussant les traits d'un amour dangereux,
> Ne pas laisser remplir d'ardeurs empoisonnées
> Un cœur déjà glacé par le froid des années !

Racine a éludé la question ; Mithridate est un caractère héroïque ; il est si grand qu'il nous paraît jeune, ce n'est point un vieillard ; son amour est une faiblesse d'homme et non un ridicule de vieux ; cette faiblesse même reste noble et royale. Victor Hugo a abordé la difficulté ; il a cherché à rendre poétique, touchant, terrible même à l'occasion, cet amour des vieillards.

Au contraire de Guritan, qui n'est qu'une caricature, un vieil « oison », don Ruy est touchant, parce que sa passion est d'abord tendre et non furieuse ; nous ne pouvons qu'avoir pitié et regretter que cet amour

> Ait oublié le corps en rajeunissant l'âme.

Il est touchant, parce qu'il est mélancolique. Achille, dans l'Odyssée, voudrait revenir à la vie, fût-ce pour n'être qu'un laboureur. Don Ruy voudrait retourner à la jeunesse, fût-ce pour n'être qu'un pâtre des champs.

> Quand passe un jeune pâtre, oui, c'en est là, souvent,
> Tandis que nous allons, lui chantant, moi rêvant,
> Lui dans son pré vert, moi dans mes noires allées,
> Souvent je dis tout bas : — O mes tours crénelées,

Mon vieux donjon ducal, que je vous donnerais,
Oh ! que je donnerais mes blés et mes forêts,
Et les vastes troupeaux qui tondent mes collines,
Mon vieux nom, mon vieux titre, et toutes mes ruines,
Et tous mes vieux aïeux qui bientôt m'attendront,
Pour sa chaumière neuve et pour son jeune front !

Il est touchant tant qu'il demande de la pitié, « des semblants d'amour », plutôt que de l'amour

Hélas ! quand un vieillard aime, il faut l'épargner.
Le cœur est toujours jeune et peut toujours saigner !...

tant qu'il ne veut qu'une affection de sœur, tant que nous sentons que ce qui le navre surtout, c'est moins le désir impuissant que la douleur de sa vieillesse, de sa solitude, de l'abandon. Il est touchant tant qu'il se sent ridicule dans son amour comme dans sa jalousie, et qu'il en demande pardon.

... Ecoute, on n'est pas maître de soi-même ;
...On est jaloux, on est méchant, pourquoi ?...
Parce que l'on est vieux, parce que beauté, grâce,
Jeunesse, dans autrui, tout fait peur, tout menace ;
Parce qu'on est jaloux des autres et honteux
De soi.

Ce vieillard amoureux reste même grand, tant que cet amour cède à la fierté féodale, à l'honneur, au respect de l'hospitalité ; lorsque, surprenant Hernani avec dona Sol, il impose silence à sa vengeance parce que Hernani est son hôte ; lorsqu'il offre à don Carlos sa tête pour celle du proscrit, et qu'il consent à laisser le roi emmener dona Sol plutôt que de lui livrer Hernani.

Il reste grand quand son vieil amour trahi fait place à une soif de vengeance contre le roi qui a failli le déshonorer en le rendant parjure à l'hospitalité, et qui lui a pris dona Sol. Il laisse vivre Hernani, oublie en lui le rival pour ne voir que le compagnon de sa vengeance ; il

conspire. Quand le sort a désigné Hernani pour exécuter la sentence des conjurés, il lui abandonne dona Sol pour avoir le droit de frapper lui-même le roi. Alors il reste noble, car ce qui domine en lui, c'est moins le vieillard amoureux que le vieux seigneur insulté par don Carlos. Don Ruy serait parfait si son rôle finissait là, si, lorsque le roi a pardonné, uni dona Sol à Hernani, don Ruy restait sur ces mots qu'il prononce :

Moi seul, je reste condamné !

s'il s'unissait à don Carlos dans un commun sacrifice, la vieillesse et la royauté rentrant dans leur devoir, renonçant à leur tyrannie. Mais il n'y aurait plus de drame ; il faut que, tout entier désormais à sa fureur espagnole, don Ruy vienne, avec l'aspect d'un démon sorti de l'enfer, anéantir tout le bonheur d'Hernani et de dona Sol. Don Ruy, si touchant et si noble d'abord, frise le ridicule et l'odieux. On comprendrait encore sa vengeance, on l'admettrait, si, sans le voir, on n'entendait de lui que le son de son cor, éclatant tout à coup dans les ténèbres. Mais non ; il vient, son amour de vieillard n'est plus que vulgaire, sa jalousie s'est rapetissée :

Et que ferais-je, moi, cette nuit ? J'en mourrais.

Je ne l'aime point non plus, quand il envie jusqu'à l'embrassement suprême des deux amants. La réflexion est tragique, mais elle est placée dans la bouche de ce vieillard jaloux.

*
* *

Deux femmes représentent l'amour jaloux dans le théâtre de Victor Hugo, et la passion politique du temps peut faire croire chez le poète à une intention de les opposer, quoiqu'elles soient dans des drames différents. A Marie Tudor,

la reine passionnée, impudique et jalouse, s'oppose la Tisbé, la courtisane pure et jalouse, qui se sacrifie.

Le poète dans Marie Tudor a voulu peindre une reine qui soit « une femme ; grande comme reine, vraie comme femme ».

Mais ce qui l'a surtout tenté, c'était fatal, c'est d'abaisser la reine au niveau d'une simple femme ; car l'Hermione de Racine, sa Bérénice et toutes les reines du théâtre classique sont amoureuses, mais d'un roi. Ce que montre le drame romantique, c'est une reine qui aime un simple chevalier, comme Marguerite de Bourgogne, un écuyer comme Christine, un favori sorti de rien comme Marie Tudor. L'art trouve évidemment un plaisir démocratique à montrer ainsi la femme effaçant la reine, en même temps qu'il y fait une étude, certes intéressante, du cœur humain.

Mais, pour triompher des raisons qu'une reine a de garder sa dignité, il faut ou un amour bien grand et bien pur pour un homme qui en est digne, ou une passion bien sensuelle et bien violente pour un homme qui ne mérite pas davantage. Le premier cas, le théâtre romantique le montre dans Maria de Neubourg. Dans Marie Tudor, au contraire, dans Christine, Marguerite de Bourgogne, la passion ou son objet abaissent la reine ; pour la reine de Suède, c'est l'objet, car son amour est assez noble ; pour Marguerite, c'est la passion, qui est de la débauche ; Marguerite est une reine courtisane ; pour Marie Tudor, c'est l'objet et la passion qui ne sont point du genre élevé ; elle n'est point débauchée, mais elle n'est qu'une femme sensuelle, éperdûment éprise. Ces amours-là sont assez jaloux d'ordinaire, et la reine l'est beaucoup, elle n'est plus très jeune et son favori l'est. Quand elle apparaît pour la première fois, elle a déjà appris la trahison de Fabiano, et elle joue avec lui une comédie, elle lui fait faire des protestations d'amour, et quand il est parti, — ce mouvement de scène est très

beau, — elle bondit comme une lionne blessée, altérée de vengeance. Elle est reine impérieuse et offensée : c'est la mort du coupable qu'il lui faut. Elle le croit du moins. Mais elle ne peut l'obtenir de la justice pour une trahison d'amour ; alors Simon Bernard, l'homme de mélodrame qui sait tout et ourdit tout, lui offre un instrument de vengeance terrible, l'homme même dont Fabiano a souillé la fiancée : Gilbert. Que va faire la reine? Faire assassiner Fabiano? C'est ainsi qu'une reine amoureuse et trahie se venge ; ce serait un crime, qui trouverait son excuse dans la passion ; mais la reine aurait sans doute un trop beau rôle pour le poète démocrate, et puis le drame serait fini ; la fureur de la reine descendra donc jusqu'au mensonge et à l'infamie. Ce Gilbert, qui pour se venger donne sa vie et son âme, elle les lui prend ; il mentira, il se dira payé par Fabiano pour assassiner la reine ; il fera tout cela parce qu'il aura conclu avec la reine le pacte de lui être dévoué corps et âme pour la vengeance.

La femme jalouse a dépouillé ici toute honnêteté vulgaire ; les moyens ne sont plus rien ; la majesté offensée, en même temps que l'amour, semble justifier toute infamie ; le crime, bas, n'est relevé que par la hauteur et la passion avec laquelle il est commis. Fabiano ne pourra même pas adresser de reproches à la reine; elle lui répondra d'un regard : « Tu sais bien que qui m'a trahie est condamné à mort, tu es bien puéril de t'occuper du moyen que j'emploie pour me venger de toi : oui, c'est un assassinat ! après? C'est bien ce que je veux ; que je te fasse tuer par un sbire ou le bourreau, que t'importe? Je préfère le bourreau parce que je veux une vengeance plus éclatante. Et puis n'es-tu pas assassin? » Et Fabiano, qui résiste d'abord et se défend, courbe la tête quand il reconnaît Gilbert dans l'homme qui l'accuse, et qu'on lui présente le poignard avec lequel il a tué le juif. Remarquons en passant que ces effets sont fort dramatiques : son crime poursuit

le criminel et, se dressant devant lui, l'empêche d'ouvrir la bouche pour se dire innocent d'un autre crime, dont il est innocent en effet. C'est le criminel courbant la tête devant la justice aux mains du crime. La rage de Marie Tudor est superbe parce que dans la reine orgueilleuse on sent la femme qui aime encore. Elle avoue ses faiblesses avec la hauteur d'une majesté souveraine et qui ne rougira de rien parce qu'une reine ne rougit pas aux yeux de ses sujets. L'orgueil sauve tout. « Pardieu, messieurs, vous n'avez pas besoin de vous éloigner... je ne baisse pas voix, il me semble! » Elle s'humilie même par orgueil, pour mieux abaisser l'homme qui l'a trahie : « Je vous demande pardon de vous avoir fait coudoyer par cet homme-là, mylords! » Cet homme, elle le foule aux pieds, mais elle l'aime encore, sa rage le dit. Il semble qu'elle ne le menace de l'échafaud et de la hache que pour lui rendre d'un seul coup les honneurs, la vie et son amour. N'est-ce pas la maîtresse furieuse, mais aimant encore, qui le fait mettre à genoux de force devant elle, qui se trouve humiliée de son attitude basse et s'écrie : « Il ne relèvera seulement pas la tête! » N'est-ce pas la femme amoureuse encore qui dit : « Ce beau jeune homme insolent, que j'ai couvert de velours et de satin, je veux le voir plié en deux, effaré et tremblant, pieds nus, mains liées, *manié* par le bourreau. *Ce cou blanc* où j'avais mis un collier d'or, j'y veux mettre une corde. »

Aussi son changement n'étonnera-t-il guère : elle nous explique alors elle-même pourquoi elle aime Fabiano et comment elle l'aime : « Tenez, je sais tout ce que vous allez me dire, que c'est un homme vil, un lâche, un misérable! Je le sais comme vous, et j'en rougis ; mais je l'aime, que voulez-vous que j'y fasse? » Et elle ajoute ce mot qui explique tout : « J'aimerais peut-être moins un honnête homme. » Elle ne peut mieux marquer quelle passion sensuelle et malsaine la possède. Et ce trait est vrai. Gilbert aussi,

qui aime mieux, dit en parlant de Jane infidèle : « J'aimerais peut-être moins une femme fidèle. Vous croyez que vous tuerez la femme qui vous trompe? Non, vous ne la tuerez pas, vous vous coucherez à ses pieds après comme avant ; seulement vous serez triste. » La reine Marie a donc pardonné à Fabiano : « La vie de cet homme est nécessaire à ma vie. » Dès lors elle est de nouveau possédée par l'amour comme elle l'a été un moment par la vengeance ; ne trouvant autour d'elle que de la haine pour son favori, elle se sert de sa propre rivale, de celle qui, croit-elle, aime encore Fabiano. Mais son projet de sauver son favori ne s'accomplit pas facilement : le peuple veut la mort de Fabiano, et nous avons alors le spectacle d'une femme passionnée qui risque sa couronne pour sa passion. Elle a songé au moyen de faire évader Fabiano et de lui substituer Gilbert, et devant le désespoir de Jane elle a d'abord le cri égoïste de la passion : « Que m'importe ?... » Elle s'attendrit pourtant, comprenant ce qu'on souffre quand on aime ; mais dès que son amant se trouve menacé, la passionnée et la furieuse reparaît dans la reine : « Tu ne bougeras pas. Ah! ton amant! Que m'importe ton amant ? Pardieu! je sauve le mien comme je peux, aux dépens de qui se trouve là. »

En somme, Marie Tudor est une belle peinture de la passion jalouse. Les réserves ne peuvent porter que sur un point, traité à son heure dans cette étude : la réaction politique qui oppose l'amour sensuel d'une reine à l'amour plébéien, généreux et grand.

A côté de Marie Tudor, en effet, se trouve un type d'amour jaloux tout à fait opposé, pur, noble, capable de tous les sacrifices : c'est chez l'ouvrier Gilbert que le poète romantique l'a placé.

L'amour de Gilbert et la passion de la reine ont deux points de ressemblance : le premier est un désir âpre de vengeance ; mais Marie Tudor veut se venger de son amant coupable, et Gilbert de celui qui a séduit sa fiancée. C'est

tout différent. La seconde ressemblance, c'est que la passion persiste chez tous deux, malgré la trahison de l'être aimé. Mais ce qui est une faiblesse, dramatique d'ailleurs et vraie chez la reine, est une grandeur chez Gilbert. Gilbert est un des beaux caractères de la tragédie romantique, quoiqu'il se meuve dans un ensemble de ressorts mélodramatiques qui lui font tort. Gilbert a recueilli et élevé une orpheline, Jane ; il l'a aimée comme sa fille d'abord, il l'aime à présent comme une amante ; elle est sa fiancée. Ses sentiments ont la force de l'amour paternel, la violence de la passion et la douceur de la tendresse. « Prends garde, lui dit Joshua, c'est imprudent ; une femme, ça ne s'aime pas tant que ça ; un enfant, à la bonne heure. » Son amour est inquiet d'ailleurs, il sent vaguement qu'il n'est pas aimé comme il voudrait et il croit voir en Jane plus de reconnaisance que d'amour ; il a pressenti qu'il n'est pas tout pour elle, et il lui exprime ses soupçons dans un langage plein de charme et de vérité. Il y a là une manière de sentir l'amour toute moderne, non classique, et qui ne doit rien à l'Allemagne : « Sans doute je voudrais être un voleur et un assassin, et être aimé de toi... Il n'y a que cela au monde, être aimé... Un seul mot d'amour de toi, Jane, laisse toute la reconnaissance de côté. Oh ! que je t'aime ! Tous les jours davantage. Je voudrais mourir pour toi. Aime-moi ou ne m'aime pas, tu en es bien la maîtresse. Je suis fou. Pardonne-moi tout ce que je t'ai dit. Il est tard, il faut que je te quitte, adieu. Mon Dieu ! que c'est triste de te quitter ! »

Bientôt il apprend à la fois la trahison de Jane et sa naissance ; il donne sa vie pour se venger ; mais s'il la donne, c'est qu'il n'y tient plus, Jane perdue pour lui. Avant de faire le pacte pourtant, il a essayé de se sacrifier aux deux amants, car il croyait encore Fabiano épris de Jane ; il a demandé à la reine, pour prix de sa vie, leur bonheur, et il n'est repris de sa soif de vengeance que quand Fabiano a

renié celle qu'il a déshonorée. Maintenant il est dans sa prison. Que pense à présent cet homme qui aimait une fille indigne ? Remarquons d'abord que ce genre de situation tragique a été négligé, en général, par les poètes du XVIIe siècle. Les amants, dans la tragédie classique, aiment ou n'aiment pas ; mais rarement on se trouve en face d'une trahison accomplie. Le respect des adultères royaux l'eût interdit, et la tragédie s'était fait une majesté qui ne tolérait pas sur la scène une allusion à la faute devenue une réalité. Gilbert dans sa prison aime encore Jane qui s'est déshonorée, nulle dignité classique ne s'y oppose. « Jane s'est donnée à un autre, à un misérable, je le sais. Eh bien ! c'est égal, je l'aime. J'ai le cœur brisé, mais je l'aime. Je baiserais le bas de sa robe et je lui demanderais pardon si elle voulait de moi. Elle serait dans le ruisseau de la rue avec celles qui y sont que je la ramasserais là et que je la serrerais sur mon cœur. » Voilà qui est humain et n'en est pas moins beau. Car ne prenez pas au mot Gilbert ; s'il aime encore ainsi Jane, c'est que derrière Jane déshonorée il persiste à voir la Jane d'hier. D'ailleurs, quand elle vient pour le faire évader, son premier mot est : « A quoi bon vouloir sauver ma vie, Jane, si vous ne m'aimez plus ? » Mais à peine Jane lui a-t-elle dit : « Je t'aime », qu'il s'écrie : « Tu as tout préparé pour mon évasion, dis-tu ? Vite, vite, la vie. Je veux la vie, Jane m'aime ! Cette voûte s'appuie sur ma tête et l'écrase. J'ai besoin d'air. Je meurs ici. Fuyons vite ! viens-nous-en, Jane. Je veux vivre, moi, je suis aimé ! » Et il reconnaît en Jane repentante son épouse. Ainsi, pour l'homme qui aime, la faute n'empêche pas l'amour ; la femme pardonnée est épousée. C'est qu'en effet, pour un plébéien comme Gilbert, l'amour est toute la vie ; il ne s'y mêle pas de fierté ou de vaine majesté. L'homme ainsi amoureux est heureux de pouvoir se sacrifier à son amour, ce que ne pourrait faire l'homme pour qui une raison d'Etat dominerait la passion. Le pardon

de Gilbert pour Jane séduite est aussi un effet de la doctrine romantique : pitié pour la courtisane ! pitié pour la femme qui tombe !

La Tisbe est le pendant de Gilbert se sacrifiant pour le bonheur de celle qu'il aime, et lui donnant pour époux l'homme qu'elle aime. La comédienne de la pièce représente l'amour héroïque ; la grande dame, Catarina, ne représente que l'amour ingénu. Tout d'abord Tisbe aime passionnément ; cette femme de théâtre qui s'est refusée aux podestas et s'est donnée à un jeune homme qu'elle aime, ne supporte pas l'idée d'une rivale : elle la tuerait ; mais si son amant la tuait et la pleurait, elle serait heureuse. Vient le moment où on lui jette un soupçon dans le cœur : elle n'a pas de repos que, servie par Homodei, elle ait acquis la preuve que son amant se trouve chez Catarina ; elle survient à ce moment, surprend Catarina et le manteau de Rodolfo, écrase la grande dame, surprise, de sa haine et de son mépris, puis tout à coup lui pardonne parce que cette grande dame est la fille de celle qui a sauvé sa mère. La preuve complète que son amant ne l'aime pas, elle ne tarde pas à l'avoir dans une lettre écrite par Rodolfo à Catarina et où celui-ci dit de Tisbe : « Cette femme !... » Dès lors, sa résolution est prise, l'amante jalouse devient un type d'héroïsme, c'est elle qui se sacrifiera à ceux qui s'aiment ; elle sauve de la mort la femme du podesta ; elle a une dernière entrevue avec Rodolfo qui croit qu'elle a aidé le podesta à empoisonner Catarina. Il tire un poignard pour la tuer. La Tisbe est heureuse de mourir ; aussi ne le détrompe-t-elle pas : que lui importe ? Il suffit que Rodolfo lui crie qu'il ne l'aime pas, qu'il ne l'a jamais aimée ; c'est ce mot-là qui la tue. Elle se le fait répéter comme on se ferait retourner le poignard dans une plaie ; puis, sans daigner se justifier, car elle veut mourir et par lui, elle le force à la frapper. Alors seulement, quand Catarina sort de sa léthargie, elle avoue qu'elle a préparé leur fuite. La scène est belle

et tragique. Il est à regretter seulement que ce rôle de la Tisbe se meuve dans un milieu trop mélodramatique.

Pour en finir avec l'amour jaloux, il faut citer la Christine de Dumas. Je laisse de côté le caractère de reine complexe et touffu, tel que l'a voulu dessiner Dumas d'après la formule fausse de *Cromwell* ; et je ne prends que la femme amoureuse. Elle abdique pour aimer, pour n'être plus qu'une femme, pour visiter Paris et Rome avec un amant ; mais cet amant, Monaldeschi, n'est qu'un fourbe et un ambitieux qui rêvait de se faire épouser par la reine. Elle semble en avoir quelque doute quand elle tient à conserver de ses droits royaux celui de haute justice sur les gens de sa maison. Monaldeschi déçu conspirait aussi contre elle pour tirer de Charles Gustave une récompense de sa trahison. Christine l'apprend ; elle constate en outre que son écuyer est le plus lâche et le plus vil des hommes, qu'il accuse un innocent et s'offre à le punir ; elle le condamne à mort et le livre pour l'exécuter à celui qu'il accusait ; mais il suffit encore que Monaldeschi se jette à ses pieds, implorant, lui rappelant leurs amours, pour qu'elle faiblisse et pardonne tout. Il lui faut une autre infamie de l'écuyer, infamie qui prouve une fois de plus la trahison de l'amant : Monaldeschi se débarrasse par le poison d'une maîtresse qui le gêne ; la reine alors venge sa rivale et elle-même en donnant l'ordre de frapper. Monaldeschi, blessé, se réfugie à ses pieds ; mais elle l'y fait achever quand elle voit expirer Paula.

La scène est saisissante, d'un pathétique violent : cette reine, qui devant elle fait assassiner son favori, c'est un tableau à sensation ; mais le caractère en lui-même est médiocre. Christine est une femme faible, qui nous inspire peu d'intérêt parce qu'elle est dupe d'un homme bas dont elle devrait voir la bassesse. Trahie, elle n'a ni les emportements de fureur hautaine, ni la faiblesse hardie de Marie Tudor, qui est une Christine refaite et meilleure. En somme, Dumas a voulu excuser, laver Christine ; quand

elle condamne définitivement Monaldeschi, c'est moitié par pitié pour Paula, victime de l'écuyer. Christine n'est pas un type de la passion jalouse ; l'intérêt de la fin est ailleurs, dans la peinture de l'angoisse physique où la peur de la mort jette Monaldeschi.

V

A côté de ces passions violentes, le théâtre romantique a peint plus rarement l'amour ingénu et l'amour romanesque.

Blanche, dans *le Roi s'amuse*, est un type d'amour ingénu, trop ingénu même ; elle n'est jamais sortie de sa maison et n'a jamais vu de Paris que ce qu'elle en voit en allant à l'église ; encore Triboulet n'est-il pas rassuré. Il a raison. Blanche est suivie le dimanche par un jeune homme, et elle adore son air noble et fier ; pleine d'illusions sur ce beau cavalier, elle les exprime à sa gouvernante d'une manière qui peint bien la naïveté suprême d'une innocente :

> Oh ! cela se voit bien,
> D'autres femmes que moi ne le touchent en rien :
> Il n'est pour lui ni jeux, ni passe-temps, ni fête,
> Il ne pense qu'à moi.

Suit une scène de séduction d'où l'ingénuité de Blanche sort encore sans tache ; mais on sent qu'il s'en faut de peu. Le poète aime à pousser jusqu'aux limites ce genre de scène, et il ne le fait pas sans s'écarter un peu de la poésie. Tel le *tout à l'heure*, du cinquième acte d'*Hernani*. Ici Blanche est trop exactement l'ingénue vulgaire qui tombe dans le piège ; c'est du drame bourgeois ; on voit là une petite provinciale qu'un galant veut embrasser à chaque instant et qui résiste un peu, mais pas trop. Elle n'a qu'un joli vers :

> Ah ! vous me tromperez, car je trompe mon père.

Quand elle a été enlevée et qu'on la présente au roi, elle reste trop ingénue ; elle devrait, semble-t-il, trouver des accents qui feraient reculer le séducteur royal ; mais que deviendrait la pièce? Aussi faut-il qu'elle reste gauche et maladroite ; le roi lui offre d'être sa reine, et elle prend innocemment l'offre au sérieux ; elle ne sait crier, comme dans la scène du jardin, qu'un *laissez-moi!* bien vulgaire ; et pour tout sauver, elle s'enfuit dans une chambre qui est précisément celle du roi. Elle en sort déshonorée, et ne veut pas exprimer sa honte « devant tous ces hommes ». Triboulet fait sortir les seigneurs et interdit la porte au roi lui-même sur un ton superbe ; ici, d'ailleurs, le bouffon, grandi par la majesté paternelle offensée et affligée, peut dominer le roi libertin ; la scène serait belle, mais il y a dans la confession de Blanche à Triboulet, je ne sais quoi de peu délicat qui choque le spectateur ; Blanche y pleure surtout, quoiqu'il lui échappe des exclamations qui sentent encore la niaiserie autant que l'ingénuité, mais Triboulet y parle trop. Il faut qu'un père soit en pareil cas, devant le spectateur, sublime ou ridicule. Triboulet a bien l'air d'être ridicule, surtout quand sa fille, avec la même ingénuité, répond à ses imprécations contre le roi libertin qui vient de la souiller :

> O Dieu, n'écoutez pas, car je l'aime toujours.

Voilà le point le plus faible de ce caractère et du drame, cet amour persistant de Blanche pour le séducteur dont elle connaît à présent la bassesse. On voit trop que cet amour est imaginé pour la leçon morale qui est la punition de Triboulet. Et elle continue à aimer le roi pendant le mois qu'il faut à Triboulet pour préparer sa vengeance. Ainsi le père travaille à laver son honneur, et la fille accepte des rendez-vous du roi : « c'est unique, c'est étrange », comme dit Triboulet, encore bien près d'être

comique, quand il apprend tout cela : oui, sa fille adore le roi, elle le lui avoue, elle mourrait pour le roi qui la déshonore. Et pourquoi? L'ingénue se croit aimée, le roi le lui a juré : il dit cela si bien, il a des yeux si doux avec les femmes, c'est un si beau roi ! Elle espère bien que son père aime aussi le roi, comme il en a l'air. — Je fais semblant l' dit Triboulet. — D'ailleurs le roi lui a dit encore hier soir qu'il l'adorait : cela lui suffit. Hier soir? Voilà une ingénue bien risquée ; elle a tout l'air de s'être faite à ce métier de maîtresse de roi. Quand elle voit le roi plaisanter avec Maguelonne, elle s'étonne, toujours ingénûment, qu'il dise à cette fille des choses qu'il lui a déjà dites, et, cachant sa tête dans la poitrine de son père, elle s'écrie :

Et cette femme, est-elle effrontée !

Le mot est exact, il est photographié, mais il est peu tragique et le sacrifice de Blanche l'est trop ; cette ingénue incorrigible finit par une ingénuité énorme : elle meurt pour son infâme séducteur. Et c'est bien pour lui qu'elle meurt, ce n'est point expressément, comme la Tisbe, par désespoir de n'être pas aimée, c'est pour sauver l'ingrat. Elle sait qu'elle fait mal :

Je ne veux pas mourir pourtant ; j'ai mieux à faire,
J'ai mon père à soigner, à consoler...

et elle tombe en souhaitant longue vie et toute prospérité à celui pour qui elle meurt ; c'est lui souhaiter de faire encore beaucoup de victimes comme elle. Mais l'ingénue ne voit pas si loin. Hugo est lourd, on le voit, quand il veut représenter la jeune fille ingénue ; il force la note et va jusqu'à la caricature.

Catarina représente aussi l'amour ingénu de la femme et non plus de la vierge trop naïve. Elle est mariée, mais sans

amour ; elle a, non un mari, mais un tyran, et quel tyran ! un tyran comme il n'y en a pas dans le plus truculent mélodrame. Ce tyran elle le redoute, elle tremble devant lui, elle ne peut l'aimer. Elle continue à aimer celui qu'elle a aimé jeune fille. Ils ne se connaissent pas ; elle est pour lui Catarina, il est pour elle Rodolfo, elle le voit furtivement au prix de mille dangers. Ils s'adorent sans manquer à l'honneur ; c'est l'amour ingénu qui continue après le mariage, trait romantique. Cela dure depuis sept ans. Mais ils ont failli ne plus se voir ; depuis un mois elle est surveillée, enfermée.

La pauvre femme, la pauvre jeune fille plutôt, se voit avec terreur séparée à jamais de celui qu'elle adore, séparée du monde, et, n'ayant plus de mère, privée de toute affection. Elle pleure et souffre. « Et je ne le verrai plus. Je suis enfermée, gardée, en prison. C'est fini. Hélas ! mon Dieu ! Cet amour était donc bien coupable !... Je le voyais une heure, de temps en temps. Cette heure, si étroite et si vite fermée, c'était le seul soupirail par où il entrait un peu d'air et de soleil dans ma vie... Et puis moi je ne suis pas comme les autres femmes. Les plaisirs, les fêtes, les distractions, tout cela ne me ferait rien : moi, Dafné, depuis sept ans je n'ai dans le cœur qu'une pensée, l'amour ; qu'un sentiment, l'amour ; qu'un nom, Rodolfo. Voilà sept ans que je l'aime. J'étais toute jeune. Comme on vous marie sans pitié ! Par exemple, mon mari, eh bien, je n'ose seulement pas lui parler. Crois-tu que cela fasse une vie bien heureuse. » Ce bien-aimé, elle le voit enfin par un miracle ; une nuit il pénètre dans sa chambre : « Oh Dieu ! mais regarde-moi donc que je te voie ! Tu me trouves bien changée, n'est-ce pas ? je vais t'en dire la raison : c'est que depuis cinq semaines, je n'ai fait que pleurer. Il faut que je te dise bien des choses. Par où commencer ? On m'a enfermée. Je ne puis plus sortir. J'ai bien souffert. Vois-tu, il ne faut pas t'étonner si je n'ai pas tout de suite sauté à

ton cou, c'est que j'ai été saisie. Non, tiens, ne me parle pas, laisse-moi rassembler mes idées, laisse-moi te regarder, mon âme ! laisse-moi penser que tu es là. Tout à l'heure je te répondrai. On a des moments comme cela, tu sais, où l'on veut regarder l'homme qu'on aime et lui dire : Tais-toi, je te regarde ! Tais-toi, je t'aime ! Tais-toi, je suis heureuse ! »

Il y a là, en dépit d'une affectation de réalisme qui sent le drame bourgeois, une peinture vraie et touchante de l'amour ingénu qui ne voit que son objet, ne rêve point, ne raffine point. Rodolfo auprès de tout cela est faible, il n'est, lui, ni ingénu comme Otbert, ni profond comme Didier, ni héroïque et jaloux comme Hernani, sans compter les côtés odieux de son rôle. Car il fait croire à Tisbe qu'il l'aime, il est son amant, alors que son cœur est à une autre, et il parle d'elle avec un mépris injuste quand il écrit à Catarina. Mais les héros romantiques sont ainsi faits ; on peut être l'amant d'une femme et aimer une autre. La maîtresse, semble-t-il, est pour les sens, l'amante pour l'âme ; elle est l'âme sœur ; passe pour la femme mariée malgré elle, pour Catarina, pour Maria de Neubourg ; mais un homme n'est pas forcé d'avoir une maîtresse pour la trahir ; Rodolfo arrive ainsi à tuer sa maîtresse parce que celle-ci, croit-il, a voulu se venger de sa rivale ; même dans ce cas c'est lui le coupable.

Les mensonges et les aveux de Catarina à Tisbe, qui a découvert leur intrigue, sont encore de l'ingénuité. L'ingénuité de Catarina est dans toutes ses actions, dans toutes ses paroles, c'est son caractèr espécial, et cette ingénuité fait d'elle une des créations les plus typiques du drame romantique. Elle aime mieux mourir que de nommer son amant ; mais, ce qui est bien ingénu, en face du danger, de la mort, elle est faible. Et Saint-Marc Girardin a tort de la blâmer. Quand il lui faut mourir, elle supplie, elle pleure, sanglote, s'affole, elle demande du temps, beaucoup de

temps ; elle veut un jour, puis elle sent qu'elle sera aussi faible le lendemain ; elle demande un cloître. Il y a des mots frappants d'ingénuité, l'ingénuité dans la terreur ; on lui demande de dénoncer son amant. Elle crie : Mon Dieu ! Et comme Angelo lui dit : Vous ne répondez pas ! elle dit : Si, je vous réponds : Mon Dieu ! — Angelo répétant : Décidez-vous ! elle s'écrie qu'elle a eu froid dans l'oratoire, bien froid. Elle perd par moment la raison. Laissée seule avec le billot et la hache, elle s'égare, elle crie grâce ! grâce ! Par moments, devant ses bourreaux, elle retrouve l'énergie de l'innocence ; elle écrase de son mépris leur lâcheté, elle se révolte contre les lois injustes de Venise et de la société ; puis tout à coup, elle fléchit, elle crie, elle appelle sa mère, elle s'accroche en désespérée à un mot de pitié que prononce la Tisbe, elle se laissera massacrer à coups d'épée, mais elle n'ira point elle-même au-devant de la mort. Rien là de l'héroïsme convenu des tragédies. Malheureusement, ce pathétique violent, cette terreur de la mort, c'est du mélodrame.

La reine Maria de Neubourg a quelques rapports avec Catarina. Elle est aussi par certains côtés l'ingénue qui aime, mais c'est une femme, tandis que Catarina est restée une jeune fille. Elle n'est guère plus mariée que la femme du tyran de Padoue, mais elle est reine, et si son mari ne l'aime point, il ne la terrorise pas. Elle garde une majesté mélancolique qui convient à son rang, et que commande l'étiquette, mais elle confie à sa suivante favorite Casilda, ses ingénuités de femme, son ennui, sa peur de don Salluste, qu'elle a exilé et qui la hait, son désir d'amusement, sa répulsion pour les grandeurs, pour la présidence du conseil, ses souvenirs d'enfance,

> ... Que ne suis-je encor, moi qui crains tous ces grands,
> Dans ma bonne Allemagne, avec mes bons parents !...

l'envie qu'elle porte aux libres lavandières qui chantent.

Elle n'a point gardé, comme Catarina, l'amour ingénu des quinze ans, qui fait que la vierge reste dans la femme, mais elle commence à aimer, son âme de vingt ans est neuve encore ; il suffit qu'un jeune homme ait risqué sa vie et se soit blessé en lui apportant la fleur d'Allemagne, pour qu'elle perde tout repos ; elle a sur son cœur la fleur, le bout de dentelle ensanglantée et la lettre de l'amoureux inconnu. Ingénue, elle aussi, elle se trouble en le reconnaissant dans le messager du roi, elle perd contenance en le voyant blessé et elle se trahit :

Puisqu'il avait écrit la lettre, il pouvait bien
L'apporter, n'est-ce pas ?

CASILDA

Mais il n'a dit en rien
Qu'il eût écrit la lettre.

Elle est ingénue encore, en même temps que fine comme une amante, quand elle apprend le duel de Ruy Blas et qu'elle saute au cou du vieux don Guritan pour en obtenir ce qu'elle veut. C'est la coquetterie d'une ingénue. Quand nous la revoyons, Ruy Blas est devenu par sa faveur et son amour premier ministre ; elle n'est plus une ingénue, c'est une femme qui aime, mais qui a passé par les scrupules les plus nobles ; sa dignité d'épouse, son honneur ont lutté avec l'amour et ont triomphé, elle est devenue une femme noble et forte ; elle a fui l'homme qu'elle aime ; elle ne lui avoue son amour que quand elle est sûre d'elle et de lui ; un jour, l'admiration pour ce génie qui soutient l'Espagne la force à parler, elle avoue à cet homme qu'elle le comprend, et qu'il est pour elle le plus grand. Elle redevient ingénue pour dire l'ingénuité de son amour, et redevient femme et reine pour lui dire la confiance qu'elle a dans son honneur. Elle reste dès lors la femme qui aime d'un amour pur, gardant intacte la

majesté royale, quoique prête à tout compromettre héroïquement si celui qu'elle aime court un grand danger. Quand elle voit qu'elle a aimé un laquais (il nous faut bien admettre les données du poème), la reine et la femme sont un moment atterrées ; la reine refuse de pardonner ; Ruy Blas s'empoisonne, et la femme qui aime reparaît ; épouvantée elle pardonne, elle supplie, elle se désespère. Ruy Blas mort, on sent qu'elle va retourner au palais, que nul ne devinera la faiblesse de la reine, mais qu'elle portera à tout jamais sur le visage un voile de tristesse. Quel abîme de déception et de désillusion désormais dans cette âme ! C'est quand on cherche à se le figurer nettement qu'apparaît précisément l'invraisemblance de la donnée dramatique.

Ruy Blas, l'orphelin « par pitié nourri dans un collège de science et d'orgueil », qui, forcé de se mettre laquais, ne paraît plus avoir d'illusions sur la vie, cet homme d'Etat qui juge si bien les hommes, réforme tout, casse les ministres prévaricateurs, n'a pas au premier abord de prétention à l'ingénuité. Et pourtant, s'il a l'esprit puissant, la vue nette des hommes et des choses, une grande ambition, il a le cœur ingénu. Les « rêveurs » le sont souvent. Jeune il jette « ses pensées et ses vœux vers le ciel en strophes insensées », il espère tout du sort ; pensif et paresseux, ce qui distingue bien les ingénus des habiles, qui sont actifs, il passe son temps à regarder à la porte des palais entrer et sortir des duchesses ; il est « crédule à son génie », il se perd, marchant pieds nus dans les chemins,

> En méditations sur le sort des humains,

il croit qu'il manque à l'Espagne et au monde. C'est là l'ingénuité du génie naissant. Valet, il paraît désabusé, guéri de son ingénuité, il dit avoir perdu « la joie et l'orgueil ». Il se trompe. Moins ingénu, il eût trouvé, lui qui est instruit, une position dans le monde ; s'il est impropre à tout, c'est qu'il est ingénu. Mais quelle ingénuité

nparable à celle d'être amoureux d'une reine ? Ce qu serait ambition ou libertinage, ou enfin passion admissible chez un homme de cour, approchant sa souveraine, n'est-ce pas une immense ingénuité chez ce jeune poète vêtu d'une livrée ? Il cherche à justifier son amour et il trouve que cette pauvre femme, la reine, est bien malheureuse avec un tel mari ; il juge le roi en deux mots, et il voit que c'est une « famille qui s'en va ». C'est bien l'ingénu aussi qui fait une lieue pour trouver un bouquet et qui risque sa vie à s'introduire dans le parc royal. C'est bien aussi l'ingénu qui se laisse équiper en don César et prend le personnage que lui impose don Salluste, sans réclamer, sans avoir de scrupules, sans prévoir que ce songe ne peut que s'écrouler un jour. Au contraire, dès qu'il en a le costume, il se croit comte et grand d'Espagne ? Tout à coup la reine passe, il est là devant elle, tête couverte, il peut l'aimer, sinon sans échec, au moins sans ridicule ; quelle féerie ! Le jeune grand homme en est ébloui, mais non pas stupéfait ni effrayé. Ecuyer de la reine, il joue cette fois avec espoir son rôle d'amoureux ingénu qui marche la main ensanglantée pour avoir escaladé les grilles du parc royal. Devenu ministre, il garde l'ingénuité qui s'appelle en politique l'honnêteté, et qui condamne à une chute rapide les ministres qu'une reine amoureuse ne soutient pas. Il veut, comme quand il sortait du collège, réformer l'Etat, les impôts, les finances, décharger le peuple, supprimer le brigandage, les malversations, les concussions ministérielles, rendre honnête l'homme de police qui, « dur au pauvre, au riche s'attendrit », punir « tous les juges vendus », bref, rendre riche l'Espagne épuisée, refaire la monarchie de Charles-Quint. Don Salluste lui fait bien voir que c'est pure ingénuité que de prendre cet air de redresseur d'abus, de « faire sur tout un bruit démesuré », alors qu'on peut d'une minute à l'autre sentir sous soi s'écrouler ministère, duché, grandesse et blason.

Quand tout s'écroule en effet, Ruy Blas paraît rester assez ingénu pour un homme d'Etat ; il semble qu'à la voix du maître, le jeune homme, le domestique, rêveur, poète, ingénu, reparaisse. Il manque absolument de décision, alors que les minutes sont précieuses. Il pourrait, ce semble, courir au palais avertir lui-même la reine du danger qu'elle court. Je sais bien qu'il faut, pour lui tout expliquer, révéler sa naissance, et cela lui coûte, en quoi il est encore ingénu ; car il attend, comme le ferait Catarina, le coup en fermant les yeux. Que signifient les précautions qu'il prend ? celle d'envoyer chez Guritan un page que le vieux fou n'écoutera pas ? Mais quand il écouterait, quand il préviendrait la reine, comme le veut Ruy Blas, de ne point sortir du palais de trois jours, Ruy Blas compte sans l'étonnement de la reine qui ne comprendra pas, sans l'amour de la reine qui peut s'inquiéter, sans sa fierté qui ne se figure pas avoir à craindre. La première précaution n'est-elle pas de faire arrêter par la police de la reine ce don Salluste en rupture d'exil ? Non. Ruy Blas sort et s'en va prier dans quelque église tout le jour. Il paralyse ainsi, dit-il, pour la journée, les projets de Salluste ! En est-il sûr ? N'obéit-il pas, toujours comme le ferait Catarina, à cet instinct qui fait fuir le danger et qui, dans l'imminence des grandes catastrophes, fait croire à l'homme menacé qu'en fuyant le théâtre de cette catastrophe, il lui échappe pour un moment ? or ce moment pour l'homme à l'extrémité est tout. Ruy Blas agit d'une façon très vraisemblable et qui montre que le poète connaît la nature humaine, mais il n'est point ici énergique ou héroïque. Le soir il rentre aussi ingénu qu'il était parti. A son arrivée rien ne paraît changé ; il voit les meubles à leur place, les clefs aux armoires, la maison dort, tout cela le rassure, il ne sent pas autour de lui l'ébranlement d'un malheur. Il n'a revu personne, il ignore tout ce qui s'est pu passer.

cela lui suffit, il ne cherche pas plus loin ; il ressemble à ces gens qui, recevant une lettre soupçonnée d'apporter de funestes nouvelles, restent un jour sans l'ouvrir. L'idée de mourir alors est bien ingénue. Car sa mort peut au contraire parler pour Salluste contre la reine. Le seul parti à prendre était dès le matin de tuer Salluste.

Mais il ne veut pas garder les bénéfices attachés à son faux nom, sa noblesse est volée ? Scrupule peut-être exagéré : que n'a-t-il l'ingénuité d'être révolutionnaire jusqu'au bout avec le poète et de se dire : après tout qu'est-ce que la naissance ? Rien ; je mérite d'être César de Bazan, je reste César de Bazan. En tout cas, plus habile, il tairait à la reine son origine ; sa mort laverait tout. Ce n'est pas l'affaire du poète, que ce dénoûment simplement tragique. Il faut qu'une reine pardonne au laquais mourant et lui donne un baiser d'amour. Elle le fait. Ruy Blas meurt d'ailleurs sans lui rien raconter et elle pardonne sans rien comprendre. Ils sont ici tous deux ingénus.

Ruy Blas est donc un ingénu. Le valet qui s'est fait passer pour grand seigneur, s'il n'était ingénu, serait un malfaiteur. Là est le point faible. Car quant à ce conte d'un valet devenu premier ministre et aimé d'une reine, il n'a rien d'invraisemblable en lui-même, il plaît même à notre époque démocratique et, en dépit des énormes défauts de la pièce, il lui donne un charme poétique tout particulier. Comme poème *Ruy Blas* est un ouvrage immortel, le rêve de notre temps s'y retrouve, il résume la poésie des aspirations démocratiques.

VI

Don Carlos ne représente plus l'amour profond qui remplira le cœur de l'homme de peu, de celui qui n'a que son amour pour tout bien au monde. Le prince et l'em-

pereur ont bien d'autres pensées en tête : l'amour sera donc une distraction.

Don Carlos avant l'empire est un libertin doublé d'un despote ; il s'introduit, après avoir espionné les entrées secrètes, et prêt à jouer du poignard, chez les vieux seigneurs qui ont une nièce belle et jeune; il est vrai qu'il a pris tous ses renseignements ; il sait que la grande dame a un amant sans barbe qu'elle reçoit « à la barbe du vieux », comme un libertin cynique il en a conclu que toute dame qui a un amant peut en avoir deux, et, en chevalier mal appris, brutal et insolent, il le dit devant elle, avec une ironie qui est plutôt d'un goujat que d'un roi.

> Partageons, voulez-vous ? J'ai vu dans sa belle âme
> Tant d'amour, de bonté, de tendres sentiments
> Que madame, à coup sûr, en a pour deux amants.

Tant de discourtoisie est une sévérité grande du poète démocrate pour les rois. Enfin don Carlos, avec une prestesse sans égale, surpris par le vieil oncle de la dame, ouvre son manteau ; le roi sauve le libertin et se joue adorablement du vieillard trompé : c'est lui qui maintenant tance sévèrement le vassal, et, après une conversation politique, se fait héberger pour la nuit. D'ailleurs il espionne les amants, surprend l'heure du rendez-vous qu'ils se donnent, arrive le lendemain sous le balcon de dona Sol, fait le signal convenu, et cherche à se faire passer pour Hernani; reconnu, il emploie la persuasion, il offre son empire ; repoussé, il emploierait la force :

> J'ai là pour vous forcer trois hommes de ma suite...

si Hernani ne surgissait tout à coup. Il manque absolument de grandeur d'âme et de délicatesse en amour. Hernani est son rival, et aimé de dona Sol ; ce serait assez, selon la casuistique chevaleresque, pour que don Carlos croisât le fer avec lui, sans se déshonorer ; mais, tout au

contraire, il le met au ban de l'empire, et le poursuivant jusque chez don Ruy, exige qu'il lui soit livré, malgré l'hospitalité ; et comme don Ruy refuse, le délicat amoureux se saisit de dona Sol, qui fort heureusement est aussi Espagnole que lui et porte un poignard sur elle.

Il n'est point étonnant que ces passions de libertin, car c'est bien l'amour libertin qui est dépeint dans don Carlos, s'en aillent, soit avec l'âge, soit devant des préoccupations plus graves ; empereur, à peine a-t-il un mot de regret sur ce doux collier des bras de l'amante, « qui manque au rang suprême ».

Carlos est un roi libertin, François I[er] sera un roi débauché.

Il est entouré de gens qui encouragent ses vices ; Triboulet le pousse dans la turpitude, et se moque de lui ; les femmes de sa cour lui rendent facile la satisfaction de ses caprices ; rien ne s'oppose à ses désirs ; il est riche et tout-puissant, aussi le sentiment qui domine en lui, qui met de la belle humeur dans cette corruption, c'est la joie vulgaire de vivre et de courir au plaisir ; il ne s'arrête parfois au milieu de sa course que pour exprimer cette satisfaction, ce contentement de soi et des autres :

LE ROI

Ah ! n'importe, excepté ce jaloux, tout me plaît.
Tout pouvoir, tout vouloir, tout avoir ! Triboulet,
Quel plaisir d'être au monde et qu'il fait bon de vivre !
Quel bonheur !

TRIBOULET

Je crois bien, sire, vous êtes ivre.

Un mélange de délicatesse chevaleresque ne fera pas mal pour l'exactitude historique :

LE ROI

Tu ne m'as pas encor redit que tu m'aimais.

BLANCHE

Oh ! c'est fini.

LE ROI

Je t'ai, sans le vouloir, blessée ;
Ne sanglote donc pas comme une délaissée ;
Oh ! plutôt que de faire ainsi pleurer tes yeux,
J'aimerais mieux mourir, Blanche, j'aimerais mieux
Passer dans mon royaume et dans ma seigneurie
Pour un roi sans courage et sans chevalerie.
Un roi qui fait pleurer une femme ! ô mon Dieu,
Lâcheté !

De séduisant qu'il paraissait presque d'abord, le débauché devient bientôt terrible et odieux, lorsqu'il va chercher la jeune fille du peuple, pure et pauvre, comme François Ier va chercher Blanche dans sa retraite ignorée, puis, après l'avoir déshonorée, l'écrase de cette même puissance et l'insulte. Qu'est-ce que le peuple à ses yeux, qu'est-ce que le pauvre ? une proie pour le puissant et le riche : « Ton père ! s'écrie avec ironie le roi, lorsque Blanche prononce ce nom pour s'en protéger,

Ton père ! mon bouffon ! mon fou ! mon Triboulet !
Ton père ! il est à moi ! j'en fais ce qu'il me plaît.
Il veut ce que je veux..... Oh ! sais-tu qui nous sommes :
La France, un peuple entier ! quinze millions d'hommes,
Richesse, honneurs, plaisirs, pouvoir sans frein ni loi,
Tout est pour moi, tout est à moi, je suis le Roi.

Lorsque le débauché tient sa proie dans ses bras, il a le rire de la bête contente :

BLANCHE.

Comme il rit ! Oh ! mon Dieu, je voudrais être morte.

Enfin le dernier trait de cette étude de débauché, c'est le roi dans le bouge de Saltabadil.

VII

L'amour romantique peut résister même à l'honneur et à la foi jurée (*Hernani*), ce qu'il ne faisait pas aux temps chevaleresques, parce que cet amour romantique, au nom de Dieu et de l'immortalité dont il se réclame, se met au-dessus des préjugés de ce monde.

Il est à remarquer qu'il respecte pourtant les vrais devoirs ; dans le théâtre de Victor Hugo, il n'y a pas d'adultère parce que l'amour romantique est un sentiment qui, dans l'esprit des poètes, ne peut que purifier, qui lave même les souillures de l'âme (*Marion de Lorme*). Cet amour ne peut donc devenir immoral et déshonnête ; le devoir conjugal doit être sacré pour lui ; déjà, dans Rousseau, Julie, encore fille, succombe, car ce qui passe pour un devoir social, la pureté de la femme qui n'est point encore mariée, cède à l'amour ; mais Julie, précisément parce qu'elle a eu le courage d'obéir à son amour, saura lui résister quand le vrai devoir sera là. Que cette résistance soit dure et pénible, pleine de luttes, c'est pourquoi elle est méritoire ; mais Julie mourante, délivrée de ce devoir qu'elle a respecté, pousse avec son dernier soupir un cri d'amour pour l'homme à qui la mort la rend. Une héroïne classique n'oserait pas, même dans la délivrance de la mort, retomber du devoir si longtemps gardé dans la faiblesse domptée ; pour l'héroïne romantique, l'amour, union immortelle des âmes, reprend ses droits dès que le devoir conjugal, chose passagère et terrestre, n'est plus.

Est-ce à dire que tous les auteurs romantiques soient restés dans ce juste milieu, dans ce respect du devoir sur terre concilié avec le respect d'un amour immortel ? Non, le cas de Pauline et de Julie est étudié dans « *Jacques* » de George Sand, et, comme Saint-Marc Girardin l'a fort

bien remarqué, l'auteur du roman y prêche une morale toute nouvelle, aussi claire qu'odieuse ; au nom d'une doctrine mystique, au nom d'une conception de l'amour aussi bizarre que peu sincère au fond, voici supprimé le devoir du mariage : la femme, et c'est une femme qui écrit ceci, n'est pas tenue à aimer plus longtemps qu'elle ne peut aimer, ni à rester fidèle lorsqu'elle n'aime plus. Le mari n'est que l'amant de la veille, qui doit céder sa place à l'amant du jour. Voilà l'excès. Aussi, depuis, l'adultère a régné dans la littérature, il s'y glorifie ; mais il n'y a pas un adultère dans toute l'œuvre dramatique de Hugo. Si l'amour s'y élève au-dessus de tous les préjugés du monde, la richesse, la fortune, le rang même, il s'arrête devant le vrai devoir. Ou plutôt le devoir ne se dressera jamais devant lui, car le devoir n'aura jamais été oublié par la passion naissante ou grandissante.

Deux femmes mariées, dans le théâtre de Victor Hugo, aiment un autre homme que leur mari, Catarina, et Maria de Neubourg.

Toutes deux ont les excuses que mettent en avant les femmes coupables, si le poète avait pour les adultères la pitié qu'il a pour Marion de Lorme. Catarina n'a pas pour mari, comme Fernande, un honnête homme sincère et épris, que la trahison désespérera ; non, Catarina, fille noble, a été, malgré elle, mariée au podesta Angelo, vil et cruel, instrument aveugle de Venise, qui gouverne par le poison et le poignard. Comme Pauline, elle aimat un jeune homme, quand est venue cette union forcée : ce jeune homme, elle l'aime toujours ; son mari, elle le connaît à peine. Il n'y a pas dans Catarina même la pensée la plus lointaine de faillir.

La reine Maria de Neubourg est le type de ces pauvres femmes mal mariées, qui, froissées par l'indifférence ou la grossièreté d'un mari, languissent le reste de leur vie. Elle s'ennuie : l'étiquette lui défend de sortir quand elle le

veut, de jouer, sinon avec les parents du roi, qui n'en a pas. Elle ne peut même inviter à sa table sa suivante favorite. Que de regrets alors, que de regards mélancoliques jetés sur son enfance si heureuse, passée dans cette petite principauté bourgeoise, sans la gêne des grandes villes et des cours royales !

Dans cette situation, un homme l'aime. Elle l'aime, sans le lui dire. Elle voit en lui un soutien pour la couronne, un appui solide pour elle, seule au milieu de ces ambitions qui se partagent le pouvoir et l'argent du royaume. Un jour, l'aveu s'échappe, passionné et respectueux chez Ruy Blas, chaste et triste chez la reine. Mais cet aveu est leur seule faiblesse. Maria de Neubourg ne pense à son honneur en jeu que pour exprimer sa confiance dans Ruy Blas :

Reine pour tous, pour vous je ne suis qu'une femme,
Par l'amour, par le cœur, duc, je vous appartien ;
J ai foi dans votre honneur pour respecter le mien.

RUY BLAS

Devant Dieu qui m'entend, sans peur, à haute voix,
Je le dis, vous pouvez vous confier, Madame,
A mon bras comme reine, à mon cœur comme femme !
Le dévouement se cache au fond de mon amour
Fier et loyal ! Allez, ne craignez rien.'

L'amour atteint là, ce me semble, les hauteurs morales les plus élevées ; et Ruy Blas ni la reine ne sont pas pourtant, comme les héros de Lamartine, sur une montagne ou dans les nuages.

Pour bien juger l'amour romantique, il faut toujours revenir à l'amour classique, et voir combien il y a loin de la galanterie noble et touchante du Cid, de la passion sensuelle et impérieuse d'Hermione, au sentiment profond, à la vertu d'aimer qui est dans Marion de Lorme, Ruy Blas, Angelo, Marie Tudor.

Même dans notre époque plus pratique et revenue à la prose, pour nous, fils de romantiques, l'amour est resté une sorte de vertu, et on se glorifie encore de toutes les faiblesses qu'il inspire.

Un héros classique ne dirait pas ces vers d'*Hernani :*

> Oh ! béni soit le ciel, qui m'a fait une vie
> D'abîmes entourée et de spectres suivie,
> Mais qui permet que, las d'un si rude chemin,
> Je puisse m'endormir ma bouche sur ta main !

Il ne le dirait pas parce que, s'il est capable de se tuer par désespoir d'amour, il n'osera pas ainsi mettre en balance la vie d'un côté et l'amour de l'autre, et dire que mourir dans les bras de celle qu'on aime, rachète les malheurs de la vie, que c'est là une félicité suprême. Il faut, pour dire de telles paroles, croire à un lendemain ; le héros classique désespéré sort de cette vie sans que rien le console.

Marion refuse d'épouser Didier, parce qu'elle est indigne de l'amour qu'elle a offensé ; ce n'est point même à cause du monde, comme la Laure de Rousseau quand elle refuse d'épouser son amant, mais à cause de la divinité du mariage et de l'amour. Une héroïne classique ne pourrait dire :

> Frappe-moi, laisse-moi dans l'opprobre où je suis,
> Repousse-moi du pied, marche sur moi, mais fuis...

car l'amour classique n'a point cette force de sacrifice ; il est égoïste comme toute passion. Le dernier acte de *Marion* est sublime ; il s'en dégage une angoisse infinie avec une infinie douceur, parce que l'amour est tout pour ces amants que la fatalité sépare, au moment où ils se trouvent dignes l'un de l'autre, où chacun voit comme ce qu'il perd était unique et prédestiné pour lui. Jamais une pareille émotion ne se dégage du théâtre classique,

sinon, peut-être, dans *Polyeucte*, parce qu'un moment l'amour et la foi semblent n'y faire qu'un.

Aimer sans espoir et y trouver une amère douceur qui suffit à remplir la vie, existait dans la chevalerie. Le romantisme est allé reprendre à Dante le platonisme chrétien en le faisant plus humain, moins théologique. Les amants classiques ne parlent pas du plaisir ni des sens, mais c'est par convenance, par respect pour le spectateur et pour l'art. Les amants romantiques peuvent se mettre au-dessus des sens parce qu'ils espèrent en l'autre vie. Le théâtre classique n'a rien de pareil à l'amour de Rodolfo et de Catarina, de Ruy Blas et de Maria de Neubourg. L'amour romantique est capable de tous les sacrifices. L'amour classique n'était capable que de respecter l'honneur. En somme, les romantiques ont fait les premiers de l'amour quelque chose de grand et de pur ; et nous aurons encore longtemps le respect de l'amour qu'ils nous ont inspiré. L'amour classique est une faiblesse ; l'amour romantique est la grande force. Qu'importe au plébéien la raison d'Etat, et le monde tout entier ? La vie pour lui, c'est aimer. Otez l'amour, elle ne vaut plus la peine d'être vécue.

Pour tout dire, dans l'expression nous rencontrerons de l'excès, de l'affectation, une religiosité risible aujourd'hui. Les personnages chargés de soutenir la thèse romantique, à savoir que l'amour est saint et divin, la soutiennent assez maladroitement pour qu'on voie qu'il y a thèse. De là l'air prétentieux, la pose vaniteuse des amoureux aux moments pathétiques. La conscience de remplir un sacerdoce en aimant n'abandonne jamais les jeunes premiers et on dirait, aux moments religieux où l'amour est en jeu, que les deux amants réunis officient, accomplissent un acte sacerdotal : « Deux âmes comme les nôtres qui s'épanchent l'une dans l'autre, dit Rodolfo, c'est quelque chose de limpide et de sacré que Dieu ne voudrait pas troubler. » Les amants

se posent même en égaux de Dieu et tutoient l'Eternel : « Je t'aime, tu m'aimes, et Dieu nous voit. Il n'y a *que nous trois* d'éveillés à cette heure. » Tout cela se dit avec accompagnement d'yeux « levés au ciel », selon les indications dont les poètes romantiques sont prodigues. On lève les yeux au ciel avant de faire un aveu, par exemple la reine dans *Ruy Blas;* l'amant à qui l'amante dit : « Je t'aime », croit voir le ciel s'ouvrir (romance de Marie Tudor, journée I, scène v). Ruy Blas : « Devant mes yeux c'est le ciel que je vois ! » Mais cela c'est simplement la phraséologie romantique. L'extase de Rodolfo et de Catarina qui s'embrassent (journée III, 1re partie, scène vi) est tout près d'être risible ; l'extase a trop ici les allures d'un état hystérique. Les amants romantiques font aussi tous le vœu de mourir à ce moment-là. Hernani peut encore s'écrier avec assez de naturel (IIIe acte, scène iv) : « Oh ! qu'un coup de poignard de toi me serait doux ! » parce qu'il souffre et ne voit pas d'issue à son désespoir ; mais que la charmante dona Sol, dans les rêveuses délices de cette nuit de noces, alors que le malheur n'est plus qu'un mauvais souvenir, dise, elle aussi : « Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment », on le comprend moins aujourd'hui ; il faut pour cela bien connaître cette âme romantique, si profondément triste en somme, si amie des images de la mort, tellement elle craint tout de la vie, et qui ne trouve à l'affreuse angoisse de prévoir une fin ou une diminution au bonheur que le remède de mourir au moment où il est complet.

LIVRE VI

LES PASSIONS ET LES CARACTÈRES

(*Suite.*)

I. Les sentiments de la famille depuis la Révolution. — II. L'amour paternel dans les poésies de Hugo. — III. L'amour paternel dans *Le Roi s'amuse, Triboulet, Le comte de Saint-Vallier*. — IV. L'amour maternel dans *Lucrèce Borgia*. — V. L'héroïsme. La clémence. La religion du serment et de l'hospitalité. — VI. Le pathétique et l'expression de la passion. Expression de l'amour, de la douleur et du désespoir. L'émotion physiologique, les excès, la mort et la peur de la mort ; Triboulet, Catarina, Monaldeschi.

I

Mon sujet devrait me renfermer dans l'étude des drames où les pères et les mères ont un rôle ; mais, ici encore, il est nécessaire, avant d'aborder la peinture des sentiments au théâtre, de montrer un peu ce qu'ils sont devenus dans la poésie depuis l'époque classique.

L'enfant, à l'époque classique, ne compte qu'à l'âge de paraître en cour et de faire figure comme héritier de la race ; jusque-là, il n'est pour ainsi dire qu'un fils présomptif. Quand il est devenu homme, son père fait attention à lui ; mais l'amour paternel est peu tendre :

c'est la complaisance du chef de famille pour l'héritier, c'est l'ambition paternelle, c'est la fierté paternelle. Voilà pourquoi don Diègue, le vieil Horace, sont si dignes ; ils ont autant d'héroïsme que de tendresse, ils ne sont guère faibles, et c'est là leur beauté. Saint-Marc Girardin a vu cette différence ; mais, trop voisin du romantisme pour le juger sainement, il n'en a pas démêlé les raisons ; il a, au nom de cette dignité des pères classiques, blâmé la tendresse et quelquefois la faiblesse des pères modernes. Pourquoi ne pas admettre les deux faces du caractère paternel qui sont dans la nature ? Pourquoi le père resterait-il toujours un guerrier ou un pontife ?

La Révolution, en supprimant l'aristocratie, a supprimé l'idée de la race et des devoirs héréditaires. Plus d'aïeux ; la famille est plébéienne ; le père vit chez lui, non plus à la cour ; l'enfant est le fils de son père, et non plus le descendant des ancêtres ; le foyer est plus étroit, l'affection plus intime ; l'enfant né, le père lui a vu faire ses premiers pas ; il l'a pris sur ses genoux, il l'a peut-être bercé, il l'a vu grandir chaque jour ; il a été de moitié avec la mère dans la nourriture et l'éducation du petit être ; il a été, lui aussi, un peu *mère* ; nous sommes bien loin du père héroïque, de la majesté patriarcale ; les rapports entre le père et le fils ont pris quelque chose de moins raide ; ils se tutoient ; au XVIIe siècle le père disait : vous.

II

L'enfant, comptant dans la famille, comptera dans la poésie ; et cette poésie de l'enfance est particulière à notre temps, et dans ce temps surtout à Victor Hugo. Aimer l'enfant pour lui-même, trouver et apprécier en lui cette grâce délicate qui est faite d'innocence, d'irréflexion, de candeur, de beauté frêle ; voir en lui la joie du présent et l'espoir de la vieillesse, c'est ce qui était réservé à une

époque où la vie de famille s'est développée grâce à la Révolution.

Les émotions du foyer modeste, plébéien, les gentillesses de l'enfant, la joie dont il remplit la maison, le deuil qu'il y laisse en partant, Victor Hugo a exprimé tout cela. Comment ? En traduisant ses impressions à lui, et chacun s'y reconnaît. Il suit le cours de sa vie. Qu'est-ce que la vie ? C'est l'imagination, qu'éveille la première culture, c'est ensuite l'amour, c'est l'union avec la femme choisie, l'affection du foyer, la paternité ; c'est l'homme devenant citoyen, servant son pays de son intelligence, entrant à son tour dans la grande œuvre du progrès, s'intéressant aux problèmes sociaux ; c'est peu à peu la vieillesse qui ramène au foyer, au milieu des petits enfants, le grand-père, dont les enfants sont hommes à leur tour. L'imagination, elle est dans les *Odes et Ballades* ; avant d'être un homme, l'auteur était déjà un novateur littéraire de génie ; l'amour, il est épars dans les *Odes*, les *Orientales*, les *Feuilles d'automne* ; les émotions du père remplissent les *Feuilles d'automne*, les *Chants du crépuscule* ; le citoyen est dans les drames, les discours, les *Voix intérieures*, les *Châtiments*, les *Misérables*, qui reflètent tour à tour les élans, les orages, les inquiétudes, les découragements et les colères de la vie politique ; les douleurs du père attristent les *Contemplations*, et les dernières joies de la vieillesse éclairent l'*Art d'être grand-père* : voilà l'œuvre d'Hugo dans son déroulement simple et naturel.

La grâce de l'enfant, le poète ne l'invente pas, il dit avant les mères ce qu'elles allaient dire. Qui ne s'est trouvé à une conversation autour du feu, coupée soudain par l'entrée de l'enfant ? Chacun s'arrête, la causerie s'interrompt ; voilà tout le monde occupé de la tête blonde et des yeux bleus :

Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille
Applaudit à grands cris ; son doux regard qui brille

Fait briller tous les yeux,
Et les plus tristes fronts, les plus souillés peut-être
Se dérident soudain, à voir l'enfant paraître
Innocent et joyeux.....

c'est de la poésie exquise.

Le père travaille ; à côté les enfants jouent et font du bruit ; survient un domestique ou la mère : il faut aller jouer ailleurs ; mais le père s'insurge, il réclame les enfants pour lui et pour sa poésie :

Oh ! que j'aime bien mieux ma joie et mon plaisir,
Et toute ma famille avec tout mon loisir,
Dût la gloire ingrate et frivole,
Dussent mes vers, troublés de ces ris familiers,
S'enfuir, comme devant un essaim d'écoliers
Une troupe d'oiseaux s'envole.

. . . .

O mes amis, l'enfance aux riantes couleurs
Donne la poésie à nos vers, comme aux fleurs
L'aurore donne la rosée.

Après les travaux du jour, vient l'heure du repos. Le père prend les mains de l'enfant, les joint et lui dicte la prière touchante qu'elle fera pour tous, pour la mère, pour le père, pour la famille vivante et la famille morte ; la prière faite, l'enfant s'endort dans son berceau, et le poète reste encore là, rêvant de la vie qu'il fera à sa fille. « *La prière pour tous* » (*Feuilles d'automne*, XXXVII) est le poème de la famille. Ainsi partout, de ces scènes intimes autour du foyer, dans le cabinet, dans la chambrette de l'enfant, naît une poésie suave et si naturelle qu'on a peine à la croire toute nouvelle pour notre âge. Partout aussi le poète dans son bonheur paternel exprime un vœu touchant qui paraît une crainte et comme un pressentiment des malheurs futurs :

Moi, quel que soit le monde, et l'homme et l'avenir,
Soit qu'il faille oublier ou se ressouvenir,
Que Dieu m'afflige ou me console,
Je ne veux habiter la cité des vivants

Que dans une maison qu'une rumeur d'enfants
Fasse toujours vivante et folle.

(*Feuilles d'automne*, XV.)

Seigneur, préservez-moi, préservez ceux que j'aime,
Frères, parents, amis, et mes ennemis même
Dans le mal triomphants,
De jamais voir, Seigneur, l'été sans fleurs vermeilles,
La cage sans oiseaux, la ruche sans abeilles,
La maison sans enfants.

(*Feuilles d'automne*, XIX.)

Ces malheurs pressentis vinrent pourtant : le poète devait vivre toute la vie, joies et douleurs, et tout chanter. Les *Contemplations* sont le poème de la douleur paternelle :

Il est temps que je me repose,
Je suis terrassé par le sort,
Ne me parlez pas d'autre chose
Que des ténèbres où l'on dort !

Que veut-on que je recommence ?
Je ne demande désormais
A la création immense
Qu'un peu de silence et de paix.

L'humble enfant que Dieu m'a ravie
Rien qu'en m'aimant savait m'aider ;
C'était le bonheur de ma vie
De voir ses yeux me regarder.

Si ce Dieu n'a pas voulu clore
L'œuvre qu'il me fit commencer,
S'il veut que je travaille encore,
Il n'avait qu'à me la laisser.

Cette douleur des *Contemplations* n'est pas aussi héroïque que celle du vieil Horace ; elle est peut-être une faiblesse ! Au XVII[e] siècle, le vieux Corneille supportait héroïquement la mort de ses deux fils ; il les avait rendus au roi, à qui ils appartenaient, d'après les idées du temps. Malherbe, frappé du même malheur, disait à son ami du Périer :

Pour moi, déjà deux fois d'une pareille foudre
Je me suis vu perclus,
Et deux fois la raison m'a si bien fait résoudre,
Qu'il ne m'en souvient plus.

Le père moderne n'est pas aussi gentilhomme.

Mais les petits-enfants ont remplacé pour le poète les enfants partis ; sa maison n'a point été jusqu'au bout la cage sans oiseaux. Le grand-père chante alors ses petits-fils, et nous entendons encore de douces chansons. L'enfance, dans l'*Art d'être grand-père*, n'est plus dépeinte par un poète de trente ans ; mais on y écoute encore son babillage charmant, mêlé au radotage de génie du vieil aïeul. Un père aime à voir marcher son fils, à entendre jaser sa fille ; mais les devoirs de la vie l'éloignent presque tout le jour. Les grands-pères ont renoncé aux luttes, ils vivent au coin du feu, ils aiment l'enfant plus petit, ils le bercent, la faiblesse de l'âge rapproche le plus vieux du plus jeune ; le grand-père écoute et admire l'enfant avec un attendrissement inconnu à l'âge fort : aussi le connaît-il mieux, et il n'y a qu'un grand-père qui puisse peindre l'enfant avec son langage, le photographier, pour ainsi dire, avec ses mots charmants, ses moues, ses dévouements naïfs, ses prétentions amusantes à jouer l'homme.

III

Ainsi le poème de l'enfant et de la famille moderne est dans l'œuvre lyrique d'Hugo ; en est-il de même dans le théâtre ? Tous les pères et toutes les mères se reconnaîtront-ils dans *Triboulet* et *Lucrèce Borgia* ?

Non certes : nulle part le poète n'a plus peint l'exception que dans l'amour paternel et maternel. C'est qu'il avait l'idée préconçue de représenter des antithèses vivantes,

de montrer le père et la mère dans le monstre. Il faut évidemment admettre son point de vue ; nous avons déjà fait nos réserves.

Il y a dans *Le Roi s'amuse*, avant tout, une satire : la satire du pouvoir absolu, la satire d'un roi immoral dans sa vie et dans ses mœurs, la satire de la débauche toute-puissante, qui opprime et déshonore, sans recours pour ses victimes ; il y a ensuite une moralité : Triboulet a une fille, il doit donc croire à la pureté de la femme et aurait besoin de croire à l'honnêteté des hommes ; or, Triboulet est le corrupteur du roi ; il favorise et encourage l'immoralité ; punition terrible : sa fille sera la victime des passions brutales qu'il excite. Enfin, dans *Le Roi s'amuse* il y a l'étude d'un cas psychologique spécial : mettre l'amour paternel dans l'âme de ce bouffon, de ce bossu, de ce déshérité, source nouvelle d'effets et de situations dramatiques. Ce dernier élément du drame ne vient qu'après les deux premiers, comme l'indique bien le titre : *Le Roi s'amuse ;* ce n'est point, avant tout, le père que le poète a voulu peindre dans *Triboulet*, mais le bouffon difforme posé en face du roi ! Néanmoins c'est son rôle paternel que nous avons à examiner.

Il ne faut pas en vérité lui demander, comme le fait Saint-Marc Girardin, d'être droit puisqu'il est bossu, d'être un seigneur puisqu'il est valet, d'être plein de dignité puisqu'il est bouffon ; n'exigeons pas non plus de lui qu'il se console facilement lorsque le roi lui a pris sa fille, pour la déshonorer, comme les pères à qui le roi prend leur fils pour la défense du trône. Triboulet n'a point là d'aïeux pour lui faire un devoir de l'héroïsme, il n'a pas de race, lui, il est du peuple ; du peuple ? Il n'en est même pas ; il n'a pas de famille ; il n'est même pas un serf, il est presque un chien de palais. Est-ce que franchement, si vous avez le droit d'attendre de lui de l'énergie et des cris, vous allez lui demander la dignité de celui qui se sait fort ? Est-ce

qu'un père comme celui-là ressemble à d'autres ? Est-ce qu'un misérable, un opprimé, un esclave, n'aime pas son enfant avec un amour plus jaloux, plus farouche et plus grondant, s'il est outragé, que n'est l'amour d'un Horace ou d'un don Diègue ? Triboulet, selon Saint-Marc Girardin, n'est pas seulement trop amant, trop jaloux, il est trop tendre. Mais cet enfant, c'est une fille et non pas un fils, et l'on n'aime pas précisement une fille de la même façon qu'on aime un fils. Le fils, s'il est fort, s'il est intelligent, s'il est grand, flatte l'orgueil du père ; si Horace, si Rodrigue meurt avec gloire, rien n'empêche et on trouve beau que la douleur paternelle soit tempérée et consolée par la résignation du citoyen et l'honneur satisfait du chef de race. Mais de la fille au père, point d'orgueil en jeu : le père aime dans sa fille, non lui-même, non sa race, non sa force, non son génie, mais elle-même, sa mère, et le souvenir de l'amour, elle-même, c'est-à-dire sa beauté, sa grâce, sa tendresse, sa faiblesse surtout ; de même que la mère est plus tendre souvent ou tendre d'une autre manière pour le fils, parce qu'il est un homme, le père chérit sa fille autrement que son fils, parce qu'elle est une femme. Le malheur qui enlève une fille souffre-t-il quelque consolation ? Le fils a pu laisser une œuvre, un souvenir honorable, un nom glorieux ; la fille meurt tout entière, comme meurt ce qui n'est que grâce et jeunesse ; la perte est irréparable. Ce n'est point la mort de son fils, mais la mort de sa fille qui a inspiré à Victor Hugo ces *Contemplations* et la pièce « *A Villequier* » et la « *Confiance du marquis Fabrice* ». Ajoutez que Triboulet est veuf, qu'il n'a plus sa femme ; que sa fille est son seul bien, sa seule affection, le seul être qui lui rende son amour, la seule joie de sa triste vie. Sur ces données, je ne m'effaroucherai donc pas si pour Triboulet voir sa fille est une ivresse, un paradis, si, de même qu'Andromaque dit à Hector : « Tu es pour moi un père et une mère vénérable, un frère et un époux superbe »,

Triboulet dit à Blanche, pendant les entrevues courtes et fiévreuses qui les réunissent :

D'autres ont des parents, des frères, des amis,
Une femme, un mari, des vassaux, un cortège
D'aïeux et d'alliés, plusieurs enfants, que sais-je ?
Moi, je n'ai que toi seule ! — Un autre est riche ; eh bien !
Toi seule es mon trésor, et toi seule es mon bien !
Un autre croit en Dieu, je ne crois qu'en ton âme ;
D'autres ont la jeunesse et l'amour d'une femme,
Ils ont l'orgueil, l'éclat, la grâce et la santé,
Ils sont beaux. Moi, vois-tu, je n'ai que ta beauté,
Chère enfant ! ma cité, mon pays, ma famille,
Mon épouse, ma mère, et ma sœur et ma fille,
Mon univers, c'est toi, toujours toi, rien que toi !

Je ne m'effaroucherai pas si les joies de l'amour paternel font, comme feraient celles d'un autre amour, oublier au bouffon son esclavage, sa tristesse, son abjection, sa laideur, les insultes dont on l'abreuve, et jusqu'à sa propre méchanceté. Je ne m'étonnerai pas non plus si ce père garde sa fille avec une terreur jalouse, s'il redoute — juste châtiment — ceux même qu'il excite au vice.

Aussi de quelle sorte sera l'indignation et la douleur de ce père, qui est un bouffon, un esclave bafoué, un déshérité ? Il aura la fureur et le désespoir de l'esclave impuissant, la rage du misérable opprimé, qui voit dans tous les yeux le défi, et l'insulte, surcroît à son malheur. N'est-ce pas, au contraire, la nature même que cette rage sauvage, tantôt sourde, tantôt éclatante et rugissante :

Enfer ! il m'a tout pris ! — Oh ! que ce tour charmant
Est vil, atroce, horrible, et s'est fait lâchement !
Scélérats, assassins, vous êtes des infâmes,
Des voleurs, des bandits, des tourmenteurs de femmes !
Messeigneurs, il me faut ma fille ! il me la faut
A la fin ! Allez-vous me la rendre bientôt ?
— Oh ! voyez ! Cette main, — main qui n'a rien d'illustre, —
Main d'un homme du peuple, et d'un serf et d'un rustre,
Cette main, qui paraît désarmée aux rieurs,
Et qui n'a pas d'épée, a des ongles, Messieurs !

— Voici déjà longtemps que j'attends, ce me semble !
Rendez-la-moi ! La porte, ouvrez-la !

Oubliant son rôle de singe royal, il jette à la face des seigneurs des menaces et des insultes qui les feraient bondir si elles venaient d'un égal. Triboulet est grand là, grand comme la mère à qui on arrache son enfant, comme la bête à qui on prend son petit. N'est-ce point aussi la nature même que ces faiblesses, ces attendrissements de ce monstre qui se fait suppliant, qui pleure, quand sa rage s'est en vain heurtée au rire des seigneurs ? Dira-t-on que ses paroles et ses sentiments sont conformes à sa situation, mais que le poète pouvait ne pas le mettre dans cette situation de venir réclamer sa fille à la porte même de la chambre où le roi la viole ? On aurait raison s'il s'agissait d'un *père noble* ; mais il s'agit de Triboulet, qui ne se contentera pas, certes, de pleurer chez lui le déshonneur de sa race.

Voyez les pères de Corneille, répète Saint-Marc Girardin : quelle supériorité ! Soit, il y a des pères d'Hugo qui ont cette supériorité ; le fameux père noble classique, il est dans *Le Roi s'amuse* ; pourquoi Saint-Marc Girardin n'est-il pas allé le prendre pour le confronter avec don Diègue et le vieil Horace ? Le comte de Saint-Vallier, comme Triboulet, a vu sa fille enlevée et déshonorée par le roi pour prix de la grâce que lui a faite François Ier sur l'échafaud. Il vient, lui aussi, maudire le ravisseur, espérant que le roi qu'il insulte lui fera ôter la vie dont il est las. Il ne fait qu'apparaître dans la pièce, il y passe ; mais tel qu'il est, il ne ferait pas honte au père de don Juan ; les poètes modernes ne sont donc pas impuissants à concevoir et à rendre l'héroïsme tragique. Est-ce Corneille ou Hugo qui parle ici :

Sire, je ne viens pas redemander ma fille ;
Quand on n'a plus d'honneur, on n'a plus de famille.
Qu'elle vous aime ou non d'un amour insensé,
Je n'ai rien à reprendre où la honte a passé.

Sire, au lieu d'abuser ma fille, bien plutôt
Que n'êtes-vous venu vous-même en mon cachot !
Je vous aurais crié : Faites-moi mourir, grâce !
Oh ! grâce pour ma fille et grâce pour ma race,
Oh ! faites-moi mourir. La tombe et non l'affront.

Victor Hugo a si bien voulu se garder de faire parler Triboulet comme un père noble, qu'il a créé le comte de Saint-Vallier pour établir un contraste. Il faut donc admettre que le caractère *maternel* autant que paternel de Triboulet est naturel, étant donné Triboulet, c'est-à-dire le plébéien, le bouffon, le déshérité.

Mais pourquoi le poète a-t-il choisi un pareil être pour étudier l'amour paternel ? Il ne voulait pas étudier l'amour paternel, mais ce qu'est l'amour paternel dans Triboulet. Le théâtre romantique part d'une autre idée que le théâtre classique. Celui-ci part d'une idée philosophique : exprimer dans ses traits généraux l'amour paternel, comme les autres passions, soit en lui-même, soit aux prises avec le devoir ; le poète romantique a une idée humanitaire, une idée politique, une idée de réaction contre l'art classique, et une idée de leçon morale. De là sa conception complexe ; l'idée humanitaire : apitoyer le théâtre sur le misérable et le déshérité, en montrant l'amour et les souffrances du père ; l'idée politique : transporter l'intérêt des grands aux petits, du roi au peuple, en mettant les grandes passions dans le peuple ; l'idée de réaction contre l'art classique : prendre pour protagoniste, au lieu du prince majestueux, le bouffon trivial et grotesque, et rendre tragique ce grotesque. L'idée morale est la plus belle, nous l'avons mise en son jour. Il est bien évident qu'avec ce but complexe, le poète romantique ne peut prétendre à exprimer les traits généraux de l'amour paternel et à créer le type du père ; il ne peut aspirer qu'à créer un type singulier de père ; qu'à mettre dans ce bouffon grotesque et odieux la quantité et la qualité d'amour paternel que comportent sa con-

dition, sa nature. Le caractère ainsi obtenu est inégal, disparate et un peu grimaçant ; mais peu importe au poète, pourvu qu'il produise un effet violent. A la vérité, la tragédie de Shakspeare, de Corneille et de Schiller est ici en décadence ; l'exception curieuse, moins qu'humaine, est substituée au type grand, largement humain ou surhumain ; mais les époques ne se répètent pas. A la vérité aussi, le poète, même son idée admise, a erré plus d'une fois. Il n'y a pas d'intérêt, même pour sa cause, à ce que le caractère paternel soit avili et ridicule : or il est tout cela dans Triboulet à certains moments. Triboulet est touchant, émouvant dans son amour et ses souffrances ; mais quand il réclame sa fille enfermée avec le roi, quand ensuite il constate sa honte, quand on voit la fille éprise malgré tout du séducteur qui l'a déshonorée, Triboulet n'est pas tragique, il n'est même pas vrai. Il est inadmissible, choquant, indécent. On pouvait montrer la fureur du père offensé, mais non la rage du père joué et bafoué.

IV

Dans *Lucrèce Borgia* est développée une leçon morale analogue à celle qui avait inspiré au poète *Marion de Lorme*. Ici encore à l'idée de leçon morale s'ajoute l'idée humanitaire : apitoyer sur le criminel, et l'idée de réaction contre la tragédie.

L'idée de leçon morale est encore la plus tragique : choisir la femme la plus chargée de crimes ; dans cette âme horrible, placer un bon sentiment qui lutte avec les mauvais instincts ; donner à cette femme un fils, lui donner l'ambition d'être digne de ce fils, de pouvoir lui dire un jour : « Je suis ta mère », et faire de cette ambition, à partir d'un certain moment, le but de sa vie ; puis, comme pour la courtisane amoureuse de Didier, montrer aux spec-

tateurs que le crime porte en lui sa fatalité, son châtiment ; préparer ce châtiment par des souffrances, en faire comme un martyre où la douleur s'ajoutera à la douleur jusqu'à la catastrophe. Mais en punissant cette femme, nous inspirer de la compassion pour elle ; en l'écrasant sous le poids de ses crimes, la récompenser par notre pitié de ses efforts inutiles pour remonter au bien ; nous attendrir sur la mère, tout en châtiant la femme.

L'effet de l'amour maternel qui se réveille dans Lucrèce, c'est d'exciter en elle le regret de ses crimes ; elle renonce à ses vengeances, ou du moins elle croit y renoncer ; l'amour de son fils amène le besoin d'être aimée de lui, une soif d'affection, de tendresse et de paix.

« Ne sens-tu pas, dit-elle à Gubetta, que tous les noms odieux dont on t'accable peuvent aller éveiller le mépris et la haine dans un cœur où tu voudrais être aimé !... O Dieu, épargnez-moi l'angoisse d'être jamais haïe et méprisée de lui. »

C'est là qu'est tout le drame, c'est de là que lui viendra son châtiment ; son tourment commence déjà, il commence par cette crainte qui l'empêche de vivre.

La première honte de Lucrèce est d'être prise par son fils à la fête de Venise pour une femme qui cherche un amant. Puis elle est frappée au cœur par l'insulte que Gennaro jette à la fille du pape, sans savoir qu'elle est là. Enfin, atterrée, éplorée, elle se voit son nom craché au visage devant son fils, au moment même où elle vient de rompre avec sa vie de crimes. Elle ne pourra plus être vertueuse, mère aimée et respectée, elle n'en a plus le droit. Gennaro la maudit ; l'ayant maudite, il l'insulte, il étale l'insulte à la face de son palais, et elle n'a jamais rien fait à Gennaro que de l'aimer.

C'est alors qu'elle veut se venger. Sa vengeance va retomber sur elle ; le coupable qu'elle fait chercher, qu'elle se fait livrer par don Alphonse, est son fils ; elle

veut alors le sauver ; mais quoi ? Lucrèce Borgia sauver un homme qui l'a insultée, pardonner ! Don Alphonse ne peut y croire : « Cet homme est votre amant, Madame ! » La fatalité qui criait à Marion : « Tu n'as pas le droit d'être une amante honnête », crie à Lucrèce : « Tu ne seras pas aimée de ton fils, tu seras criminelle jusqu'au bout, tu empoisonneras ton fils malgré toi. » Comme Didier doute de l'amour de Marie quand elle redevient Marion, Gennaro doute des bonnes intentions de Lucrèce : « Madame, qui est-ce qui me dit que ce n'est pas cela qui est du poison ? » Enfin il cède, il boit le contre-poison, il est sauvé : Lucrèce a sauvé son fils !... Non ; son fils sera au souper de la princesse Negroni ; lorsque la mère, qui le croit à la frontière, fait place encore une fois à l'empoisonneuse tragique, à la Borgia, qui apparaît soudain au seuil de la salle du festin, c'est encore son fils qui se dresse devant elle, le couteau à la main. Va-t-elle avouer enfin son titre de mère, ce titre qu'elle n'a pu avouer encore parce que chaque fois elle se trouvait prise par son fils en flagrant délit de crime ? Cette fois, devant sept victimes, criera-t-elle : « Je suis ta mère » ? Pourtant il faut parler ; le couteau de Gennaro la menace, elle parle : ses crimes sont si grands que Gennaro ne peut rien soupçonner, il ne comprend pas : « Ah ! vous êtes ma tante ! » Et il prononce ces mots avec tant d'horreur qu'elle n'aura pas le courage d'achever son aveu. La voilà donc condamnée au couteau de Gennaro, elle s'y résigne ; et elle attend le coup pour lui crier : Je suis ta mère ! Pourquoi résiste-t-elle ? pourquoi supplie-t-elle encore un moment ? Pour que Gennaro ne soit pas un parricide : « Gennaro, par pitié pour toi, tu es innocent encore ! »

Il est inadmissible, selon Saint-Marc Girardin, que Lucrèce ne s'écrie pas : « Je suis ta mère », une première fois, quand elle est forcée de verser le poison à son fils par don Alphonse, qui avec un mot serait apaisé, une seconde fois

au plus tard quand, Gennaro refusant de prendre le contre-poison, Lucrèce éprouve une anxiété horrible qui doit lui arracher l'aveu ; enfin lorsque Gennaro a le couteau levé et qu'elle n'a qu'un mot à dire pour lui éviter un crime, lui faire tomber le châtiment des mains.

Ces objections ne sont pas entièrement justes.

Lucrèce, telle que le poète la comprend, a par-dessus tout une ambition, être aimée de son fils ; une crainte par-dessus tout, être méprisée et haïe par lui ; or, Gennaro sait déjà qu'elle est la Borgia. Peut-elle lui apprendre que la Borgia est sa mère ? Peut-elle le lui apprendre au moment précis où elle l'empoisonne, au moment où elle retombe dans le crime ? Va-t-elle crier à don Alphonse : « Je suis sa mère », pour que don Alphonse, doutant, la confronte immédiatement avec ce prétendu fils ? Il est difficile qu'elle n'évite pas à Gennaro, innocent et vertueux, cette douleur, qui va empoisonner sa vie, d'être le fils d'un pareil monstre, tant qu'il y a un moyen, si précaire soit-il, de ne pas avouer.

Si Lucrèce Borgia obéit à don Alphonse, après tous ses efforts, c'est qu'elle est la Borgia, c'est qu'elle sait toutes les ruses du crime, c'est qu'elle a le contre-poison, ne prévoyant pas, et cette imprévoyance est dramatique, le doute de Gennaro qui la frappera au visage : « Qui est-ce qui me dit que ce n'est pas du poison ? » Et lorsque Gennaro refuse le remède, il faut qu'elle épuise toutes les prières avant d'avouer encore ; Gennaro finit par accepter. Qu'a besoin Lucrèce d'avouer maintenant ? Lucrèce, c'est toujours l'idée du poète, s'est donnée pour tâche de se rendre digne de cet aveu, lorsque dix ans d'expiation auront effacé dans toute l'Italie les crimes des Borgia. Et le drame, c'est que ce vœu ne pourra s'accomplir ; ses crimes s'enchaîneront l'un à l'autre ; chaque fois qu'elle est prête à dire : « Tu es mon fils », l'insulte née de ses crimes passés vient réveiller invinciblement en elle la soif de ven-

geance, et ce nouveau crime amène une insulte de Gennaro, qui refoule l'aveu maternel.

L'idée est dure, impitoyable, mais développée logiquement ; la question est presque celle-ci : Faire naître des situations où une autre mère s'écrierait : « Mon fils ! » où Lucrèce Borgia ne le peut pas, parce qu'elle est Lucrèce Borgia.

Elle ne le peut pas même au dénouement, sous le poignard de Gennaro. — « Criez-le donc, Madame, lui crie Saint-Marc Girardin, je vous en conjure... Changez en pitié cette terreur qui pèse sur la scène, faites que votre fils vous reconnaisse et s'attendrisse sur vous et sur lui-même : sur vous qui l'aimez à travers tant de remords ; sur lui, le seul homme au monde qui soit tenu de vous respecter, mais à qui ce respect doit devenir d'autant plus sacré qu'il est plus pénible. Ne craignez pas, tout abaissée que vous soyez par vos crimes, d'attester la majesté du caractère maternel ; cette majesté est sacrée même en vous. » Ce serait une belle situation. Mais elle est incompatible avec le drame tel qu'il est conçu. Il est trop tard pour que Lucrèce parle. Elle s'écrierait : « Je suis ta mère », que Gennaro n'appellerait pas moins la mort, seule fin possible ; il ne maudirait pas sa mère, peut-être : la mort efface tout ; mais il est dans le caractère de Lucrèce qu'elle craigne cette malédiction, et puisque son fils est condamné, qu'elle se condamne aussi, qu'elle souhaite le coup mortel, qu'elle l'attende pour oser dire : « C'est moi qui suis ta mère ! » sûre, alors seulement, que Gennaro ne pourra plus la maudire.

C'est alors seulement que pouvait peut-être venir cet attendrissement réciproque que Saint-Marc Girardin voudrait introduire : Lucrèce poignardée par son fils et Gennaro empoisonné par sa mère, pleurant l'un sur l'autre, pleurant ensemble la fatalité, une fatalité juste pour Lucrèce, injuste pour Gennaro, terrible et cruelle à tous deux !

Ici non seulement c'eût été plus humain, mais c'était nécessaire, car tel qu'il est, le drame n'est pas fini ; Lucrèce n'a plus rien à dire ; mais Gennaro, que pense-t-il ? Qu'éprouve-t-il ? Il est trop commode de le faire tomber expirant sur sa mère, subterfuge que d'ailleurs le poète n'emploie pas. Au mot de Lucrèce, qui est un coup de théâtre, tout doit changer de face sur la scène, c'est-à-dire ici dans l'âme de Gennaro, c'est une catastrophe inattendue que ce cri maternel, il va bouleverser Gennaro ; nous voulons voir l'effet produit sur lui, nous sommes venus pour cela ; le poète ne devait pas baisser le rideau aussi vite, ni brusquer le dénoûment.

En condamnant Lucrèce, c'est ici le côté humanitaire, le poète la relève ; pour lui, il a pris une âme monstrueuse et l'a éclairée ; elle nous a, pense-t-il, émus de pitié ; c'est à condition de nous inspirer cette pitié qu'il lui est permis de nous présenter un aussi sombre tableau du châtiment attaché au crime. C'est un peu là de « l'humanitairerie » romantique ; pourtant Saint-Marc Girardin pousse les choses un peu loin quand il dit : « C'est le vice aujourd'hui qui inspire l'intérêt... Ne poussons pas la pitié qu'inspire l'excuse jusqu'au respect et à l'admiration. La leçon qui sortait de la tragédie ancienne, telle que l'avait conçue Racine dans sa *Phèdre* c'était l'idée qu'il ne fallait qu'une seule mauvaise passion pour perdre une âme : leçon austère et dure, qui fait trembler l'homme sur sa fragilité, et qui lui inspire un scrupule et une surveillance perpétuelle ; leçon digne d'un siècle chrétien et digne de Port-Royal, comme était Racine. La leçon morale qui sort de nos drames modernes, c'est qu'il ne faut qu'une seule bonne qualité pour excuser beaucoup de vices ; leçon indulgente et qui met le cœur de l'homme fort à l'aise. » Ce reproche est difficile à admettre ; la leçon qui ressort de *Marion de Lorme* et de *Lucrèce Borgia* n'est pas si indulgente, nous l'avons vu. Le poète veut nous apitoyer ; nulle part il n'annonce l'intention de laver la coupable. Au fond, dans le moraliste humanitaire, il y

a l'artiste qui cherche du nouveau. Il faut aussi accepter l'idée romantique de rendre intéressants les criminels comme un résultat de l'esprit de curiosité plus porté à étudier qu'à juger et condamner, et comme une tendance de notre temps à reviser l'absolutisme en morale comme en politique.

Lucrèce Borgia a de pires défauts que ceux-là. La situation est trop mélodramatique. Quel besoin que Lucrèce ait éloigné son fils, l'ait fait élever loin d'elle, lui ait caché sa mère ? Est-ce que ces Borgia se cachaient de leurs enfants? Cette Lucrèce n'est pas vraisemblable.

Surtout la mère est trop ou trop peu dépeinte ; ou l'amour maternel devait être un des nombreux traits d'un caractère complexe dans une Lucrèce faite pour être vraie et non pour nous attendrir outre mesure, ou la mère devait être sérieusement étudiée. Il eût été intéressant de montrer quelle sorte de mère est une Lucrèce Borgia ; Hugo n'a fait qu'une mère banale. Son fils a vingt ans ; elle lui écrit tous les mois ; deux fois il se trouve empoisonné par elle, elle fait l'impossible pour le sauver, chose fort naturelle ; et c'est tout : voilà l'étude du cœur maternel contenue dans *Lucrèce Borgia*. Maigre psychologie. Et pourtant le problème psychologique se posait avant tout dans un pareil sujet ; pour nous attendrir sur la mère, il fallait d'abord nous la faire comprendre, nous expliquer cette âme obscure et *comment* parmi tous les crimes l'amour maternel était vivace. De même dans Marion il eût été utile de montrer comment la courtisane peut se transformer en amante fidèle et vertueuse : mais non, au problème psychologique, que le poète suppose résolu, il a substitué la thèse humanitaire ; au nom d'une formule, il place à côté des crimes l'amour maternel, et cette juxtaposition doit nous émouvoir. Nous sommes plus exigeants.

V

L'héroïsme est un ressort que le drame romantique s'est gardé de négliger. A l'imitation de Corneille, Hugo cherche à exciter l'admiration pour le courage héroïque : Don Carlos et Hernani représentent pour ainsi dire l'héroïsme espagnol, et Saverny ce que j'appellerai l'héroïsme français. Il y a dans *Hernani* de belles scènes cornéliennes avec de l'héroïsme vrai et de la jactance castillane. Hernani tient dans sa main le roi et triomphe ; il croit forcer le roi à se battre et celui-ci refuse de se défendre ; il obligera le chef de bandits à l'assassiner ; un moment il est plus grand que Hernani, plus hautain que lui ; au pouvoir du bandit, il lui déclare qu'il met sa tête à prix, qu'il le met, lui, au ban du royaume, qu'il le mettra au ban de l'empire ; Hernani lutte avec lui de jactance héroïque.

HERNANI.

J'ai le reste du monde où je te braverai.

DON CARLOS.

Et quand j'aurai le monde ?

HERNANI.

Alors j'aurai la tombe.

Cela est beau comme du Corneille, autrement. Il y a en plus l'ampleur d'images de la poésie romantique ; le XVIIe siècle français n'a pas de ces mots-là. Il faut, pour cela, Shakspeare, Schiller et quelquefois Hugo.

Il y a aussi quelque chose de cornélien et de romain dans la scène du complot découvert ; Hernani, qui passe pour un bandit, va être relâché, l'empereur ne punissant que ce qui peut être duc ou comte. Et pourtant il réclame. Il veut être pris et mené à la mort comme les autres. Pourquoi? parce qu'il est désespéré ; mais aussi parce que sa fierté se révolte,

parce que, son rival don Ruy et ses complices étant arrêtés, il ne veut pas être libre ; et puis il est duc ; mourir étant ici une préséance, il la réclame ; il jette à la fois le cri du désespoir et celui de la fierté féodale :

> Puisqu'il faut être grand pour mourir, je me lève.
> Dieu, qui donne le sceptre et qui te le donna,
> M'a fait duc de Segorbe et duc de Cardona.

Hugo, qui aime trop les détails d'étiquette, tire ici un très bel effet du droit qu'ont les grands d'Espagne de se couvrir devant le roi.

> Oui, nos têtes, ô roi,
> Ont le droit de tomber couvertes devant toi.

Et quelle jactance épique dans ce cri de rage :

> Je suis Jean d'Aragon, roi, bourreaux et valets,
> Et si vos échafauds sont petits, changez-les !

Hernani, d'ailleurs, n'est fort devant la mort que quand il est malheureux en amour ; heureux au Ve acte, il est faible, c'est très humain, mais ce n'est plus l'héroïsme cornélien.

Le vicomte de Saverny représente le gentilhomme français, léger, viveur, un peu vain de sa noblesse, mauvaise tête, mais bon cœur. Il est, dans la pièce, continuellement opposé à Didier, et le gentilhomme n'y est pas trop sacrifié par l'auteur révolutionnaire à l'homme du peuple. Une fois pourtant, et c'est une maladresse du poète, il manque pour un gentilhomme de savoir-vivre, en tenant aussi fort à savoir le nom de l'amant que Marion préfère. Même avec une femme légère c'est être un peu léger, ou lourd. Il est encore un peu bien léger lorsque, pour savoir le nom de son sauveur inconnu, il poursuit celui-ci jusque chez sa maîtresse en enjambant un balcon. Mais l'exposition a besoin qu'il agisse ainsi. Autre inconséquence : Saverny

fait le mort pour se dérober à la justice en lui abandonnant son adversaire, et cet adversaire sera accusé à la fois de duel et de meurtre : c'est encore peu généreux, quoiqu'on lui ait soufflé cette conduite.

Mais Saverny, quand il découvre que son adversaire dans ce duel de jadis est celui à qui il doit la vie, se livre à la justice, un peu tard, afin de sauver son sauveur, ou de partager son sort. Dès lors il est le type de l'héroïsme français qui méprise la mort, rit et plaisante devant elle, qui s'habille de gala pour la bataille ou le billot, qui est aussi grand seigneur dans son cachot que dans son château. Il refuse de s'évader seul et veut donner sa place à Didier. La scène où les deux jeunes gens, à quelques minutes de l'échafaud, sont si diversement héroïques, est une des plus belles qu'il y ait. Didier est sombre : il pleure, non sur sa vie, mais sur son illusion morte, il philosophe sur la mort, indifférent, quant à lui, au gibet ou à l'échafaud, aspirant après la délivrance ; il est héroïque parce qu'il ne songe qu'à son amour devant la hache. Saverny est héroïque par sa légèreté même, il plaisante sur l'ennui de ne plus aller au bal, et de ne plus voir octobre, il s'occupe de la pluie qu'il fera ce soir quand il sera mort ; son héroïsme consiste d'abord à être assez léger pour ne pas penser à la mort, puis à philosopher sur la mort, quoique cela lui soit pénible, pour consoler son ami ! Enfin, quand il apprend qu'il sera décapité et non pendu, il est heureux, tranquille, et Didier, qui le chapitre pour l'encourager, s'aperçoit qu'il dort. Au moment même où il marche à la mort, il fait ranger un homme de la foule pour qu'un enfant qui cherche à voir puisse être au premier rang. C'est parfait, et Saverny est un type qui ne le cède pas aux meilleurs. C'est un marquis de Molière élevé à la hauteur d'un héros de tragédie.

***

La clémence de Don Carlos appelle la comparaison avec la clémence d'Auguste ; mais, en fin de compte, la ressemblance est mince. Auguste est un ambitieux qui est devenu une grande âme. L'ambitieux a versé le sang et sacrifié les siens pour arriver au pouvoir ; le grand homme a vu la vanité du pouvoir et en est dégoûté ; le complot découvert, il hésite, il flotte, il s'accuse lui-même, veut descendre du trône. Les conjurés sont ses amis, ceux qu'il a comblés ; il s'offense et s'afflige tour à tour ; il veut punir et ne peut s'y résoudre. Il s'y résoudrait pourtant, il va céder à la colère, quand l'aveu d'Emilie met le comble à la mesure. Alors, Auguste fait un effort sublime, il pardonne, et ce qui lui donne cette force, c'est le dernier coup qui le frappe. A l'excès de l'ingratitude, avec le sentiment de l'avoir méritée, il oppose l'excès de la clémence.

Don Carlos lui ressemble seulement en ceci qu'il pardonne par un effort de grandeur au moment où les conjurés le bravent le plus ; mais, à part ce détail, la situation et les caractères diffèrent. Don Carlos est loin d'avoir la grandeur d'Auguste. Et d'abord, est-ce aux conjurés qu'il pardonne ? C'est plutôt à Hernani qu'il unit à dona Sol, renonçant à faire d'elle sa maîtresse. C'est une victoire remportée sur une amourette. Qu'était Carlos ? Un libertin qui voulait une duchesse et l'avait prise de force à son amant. Mais quand il voit qu'il ne peut se faire aimer de dona Sol et qu'elle mourrait avec Hernani, il prend la résolution de laisser s'aimer les amoureux. Si lui, Carlos, eût aimé véritablement, la victoire eût été plus belle. Dans Corneille c'est l'ancien homme, l'ambitieux, l'homme jaloux du pouvoir qui s'agite une dernière fois dans la grande âme que les grandeurs humaines ne peuvent remplir et qui va devenir supérieure aux haines politiques. C'est Auguste tuant en

lui Octave. Dans Hugo il n'y a qu'un ambitieux qui tue en lui le libertin.

*
* *

Le théâtre romantique, qui prend ses sujets dans le moyen âge, en montre sur la scène certaines mœurs, certaines vertus, qui caractérisent pour lui l'époque héroïque, et en cela il se prépare un élément de vraisemblance et de couleur locale, parfois même un ressort dramatique. Ainsi le respect de l'hospitalité joue un grand rôle dans *Hernani* et les *Burgraves*. Hernani, se donnant pour pèlerin, pénètre chez don Ruy le jour où celui-ci va épouser dona Sol ; il y pénètre afin de livrer sa tête, mise à prix, devant celle qu'il croit parjure. Mais voici qu'il a beau tenter les valets de son hôte par l'appât de la somme, son titre d'hôte le rend sacré et don Ruy se prépare à défendre le bandit contre le roi lui-même. La scène est très belle, et par le désespoir d'Hernani, qui crie en vain son nom proscrit, et par l'idée du devoir de l'hospitalité qui plane au-dessus. Nous sommes toujours émus quand nous voyons le devoir maître des passions. Quand don Ruy trouve les amants embrassés, le vieux seigneur est frappé dans sa religion hospitalière ; l'injure crie vengeance ; soudain survient le roi réclamant le bandit : don Ruy ne peut se résoudre à livrer son hôte ; il lutte pourtant, il hésite, et cette admirable scène des portraits semble lui servir à lui-même pour s'affermir dans sa fidélité à la vertu des ancêtres ; il cite au roi, mais il se crie à lui-même les héroïques actions de chacun des aïeux peints sur la muraille ; et quand la revue est finie, il est prêt à donner sa tête pour celle de son hôte. Ici encore nous sommes émus, même si cet héroïsme, si cette vertu n'est plus de notre temps.

Aussi c'est parce que Hernani a manqué à l'hospitalité qu'il doit sa vie à don Ruy. Le respect de l'hospitalité n'a-t-il pas un peu trop de part ici ? Ce sentiment, qui a sa date,

est-il admissible pour des spectateurs modernes comme pivot de tout un drame ? Nous ne le pensons pas ; si Hernani ne mourait que parce qu'il a juré de mourir, nous ne serions pas touchés. Mais Hernani avait juré de venger son père, et ne l'a pas vengé ; il a vu le bonheur et s'y est abandonné : il n'en avait pas le droit. Hernani ne peut secouer la fatalité qui s'attache à lui : sa vie est de chercher Carlos et de le tuer ou de périr ; il a oublié un moment cette fatalité, elle le reprend brutalement. Le meilleur drame est là. Le poète a cru faire le drame de l'honneur, il a fait celui de la fatalité.

Le poète tenait à cette religion du serment et de l'hospitalité. On retrouve ces deux notes héroïques dans les *Burgraves* : elles servent au poète à donner une belle idée de la décadence des mœurs chevaleresques ; en voyant leur fils se moquer des serments et faire repousser les mendiants à coups de pierres, les aïeux rappellent dans de beaux couplets comment de leur temps ils tenaient les serments et pratiquaient l'hospitalité. Seulement ici nous n'avons qu'un hors-d'œuvre lyrique et qui n'a nul rapport avec un drame où il y a d'ailleurs si peu d'unité.

VI

Le théâtre classique nous intéresse par le seul développement des passions ; il s'adresse surtout à notre intelligence ; et quand il cherche à émouvoir notre sensibilité, c'est notre sensibilité d'artistes. A vrai dire, ce théâtre, essentiellement psychologique, est un enseignement plutôt qu'un spectacle ; il nous apprend comment les passions se comportent, plutôt qu'il ne nous les montre vivantes et agissantes. Supprimant le décor, c'est-à-dire ne localisant pas l'action, plaçant ses personnages dans un milieu idéal plus que réel, ou plutôt ne les plaçant dans aucun milieu, il les isole, pour ainsi dire, entièrement de la vie ambiante pour mieux analyser

leur âme seule. Toute la somme d'émotion qui peut venir par les yeux est supprimée ; même l'expression de la passion par le geste et par l'attitude plastique, qui faisait partie de l'art grec, ne paraît pas intéresser le poète classique. Les mouvements intérieurs de l'âme ont seuls du prix pour lui. Dans *Athalie* et *Esther* seulement, Racine se sert de la musique et un peu du spectacle (la scène dans *Athalie* est un temple). Les personnages classiques sont donc tout âme ; il ne semble pas qu'en dehors de l'acteur qui leur en prête un pour la scène, ils aient un corps que les passions de leur âme affectent au moins par instants. Leurs douleurs sont toutes morales ; ils peuvent en mourir, quand le moment en est venu, mais ils n'en sont pas malades, si ce n'est Phèdre, et c'est pourquoi on a pu dire que dans Phèdre, la tragédie était en décadence, parce que *Phèdre* est une malade, et que, non contente de souffrir moralement, elle supporte avec peine le poids de ses voiles. Que serait-ce, si, comme dans Euripide, elle faisait dénouer ses cheveux et parlait de ses beaux bras ?

Le théâtre classique est conséquent avec lui-même ; ce personnage tragique, que nous voyons, que nous entrevoyons bien plutôt sur la scène dans un costume indécis, dans un décor indécis, dans une époque indécise, qui n'a même que rarement des sièges pour s'asseoir, ce personnage n'est point sujet aux misères du corps, et il n'excitera pas en nous le genre de pitié qui va vers elles ; la pitié que nous éprouvons au théâtre est cette pitié charmante dont parle Boileau, et la terreur y est toujours une douce terreur.

Mais si le théâtre classique est ainsi conséquent avec lui-même, nous avons déjà remarqué qu'il ne remplissait pas toutes les conditions d'existence du genre dramatique ; nous avons admis comme nécessaires à l'illusion théâtrale une certaine quantité de caractéristique, de décor, de costume, et même une petite quantité de ce *grotesque* des romantiques, qui n'est autre chose que les quelques détails réels

par lesquels le personnage dramatique se rattache à l'humanité vivante comme il appartient déjà à l'humanité idéale. Il faudra donc que, pour être conséquents avec nous-mêmes, nous admettions dans l'expression de la passion et de la douleur quelques traits de la vie réelle, et que cette passion et cette douleur se répercutent un peu sur le corps, très peu, certainement, — si nous voulons nous en tenir à la théorie de la *pitié charmante*, qui est la vraie, — juste ce qu'il faut pour que la passion idéale nous paraisse bien réellement vivante et incarnée dans un homme vivant. Il y a là une grande mesure à garder, et tous les vrais artistes la gardent d'instinct ; ils veulent remuer notre âme et non secouer nos nerfs, ressource des impuissants.

Les conditions du genre n'eussent-elles pas autorisé le poète dramatique à mettre la passion dans un corps vivant, que la nécessité y eût contraint les romantiques, venus après les classiques. Ceux-ci, en effet, dégageant la passion qu'ils étudient de toute influence du corps, du tempérament, et presque de l'influence du milieu, avaient pu facilement tracer sa marche idéale, et représenter, bien plus qu'elle ne l'est dans aucun théâtre, ce qu'on appelle l'humanité en général. Aussi ce qu'ils ont fait une fois est-il jusqu'à un certain point définitif. Il est certain qu'après l'*Andromaque* de Racine, la représentation idéale de la passion avec ses jalousies; ses inconséquences, ses faiblesses et ses fureurs, n'est plus à faire. La situation que Corneille a étudiée dans le *Cid*, et, en général, la lutte de la passion contre le devoir, ne se peut plus guère tenter après lui. Il fallait du nouveau, et, pour tout dire, il fallait frapper plus fort ou autrement ; donner des éditions nouvelles, des transpositions des héros classiques.

Euripide, comparé à Sophocle, est un romantique comparé à un classique ; Aristophane ne trouve pas assez de railleries pour lui reprocher un pathétique, si puissant pourtant, mais auquel il n'atteint qu'en s'écartant de la

noblesse de Sophocle, qu'en violentant le spectateur, en parlant à ses nerfs et à ses yeux, en faisant intervenir trop souvent la peinture de la misère, de la souffrance physique pour rendre plus poignante la souffrance morale. Or Hugo, c'est Euripide ; les boiteux, les aveugles et les héros en haillons qu'Aristophane reproche tant à Euripide, ce sont don Juan, duc de Segorbe, en manteau de bandit, le difforme Triboulet, l'enfant trouvé Didier, le valet Ruy Blas ; voilà les moyens d'exciter une émotion que l'analyse répétée de la passion idéale ne produirait plus. L'effort suprême de l'art dramatique, allant jusqu'à ses limites extrêmes et dépassant presque le but pour émouvoir un public vieilli et blasé, ce sont ces antithèses qui nous montrent le cercueil dans la salle du banquet, qui nous font entendre « la prière des morts à travers les refrains de l'orgie », qui mettent « la cagoule à côté du masque. »

De même le théâtre romantique donnera aux douleurs, à la passion, au désespoir, des cris que n'avait pas laissé échapper le personnage classique, et il peindra même certaines passions que le théâtre classique n'aura pas représentées : ainsi la peur de la mort et l'amour de la vie ; il ira même jusqu'à représenter les souffrances de l'agonie, ce qu'on fait difficilement sans sortir de l'art et sans abaisser la tragédie au niveau du drame de boulevard.

L'amour du personnage romantique a des cris, des égarements, des larmes soudaines ; il pleure de joie, il rit de douleur ; son désespoir trouble un moment sa raison ; nous sentons dans sa passion le contre-coup de son tempérament, et sur son tempérament le contre-coup de ses passions.

Quand Hernani expose à dona Sol ses scrupules d'amant déshérité et pauvre, qui ne veut pas entraîner dans sa vie tourmentée la femme qu'il aime, à la douleur et à l'incertitude de son âme s'ajoute le trouble de son cerveau malade ; il y a dans tout ce qu'il pense l'exagération d'une

imagination surexcitée, un commencement d'hallucination. Pour l'homme dominé par les nerfs, le malheur n'est pas seulement la perte ou l'accident arrivé, c'est déjà le trouble qu'il cause ; le malheur devient la nuit où l'on s'enfonce ; la vie agitée devient une tempête, un enfer ; et ce ne sont pas là de simples métaphores : la nuit, la tempête sont bien une vision qui hante le cerveau de l'homme dont l'âme est forte et le corps faible. Hernani se croit, (et là nous prenons sur le fait l'égarement qui ôte à l'homme la conscience de sa volonté), « une force qui va. »

La jalousie de Hernani est-elle une douleur fondée sur une preuve, un malentendu (comme celui de Britannicus), ou tout au moins sur un soupçon sérieux de trahison ? Non, elle est presque involontaire ; il a l'âme malade à force de désespérer du bonheur, et presque sans le vouloir, malgré lui, il trouve comme une âpre volupté à souffrir, sans se laisser arrêter par la crainte de faire souffrir. Il l'avoue :

> *Il* ne sait caresser qu'après qu'il a blessé...
> Hélas ! sans le vouloir, je te ferais du mal.

Quand Hernani dit à dona Sol : « Epouse le duc ! » elle lui répond : « Vous ne m'aimez plus », Hernani proteste :

DONA SOL.

> Je ne vous en veux pas, seulement j'en mourrai.

HERNANI.

> Mourir ! pour qui ? pour moi ? se peut-il que tu meures
> Pour si peu ?

DONA SOL, *laissant éclater ses larmes.*

> Voilà tout !

Cet attendrissement des deux amants, cette ironie de Hernani, où il y a de la passion et du désespoir, cet éclat de dona Sol, donnent à l'expression de la passion un caractère réel, et nous émeuvent autrement qu'une passion

dessinée seulement dans ses traits généraux. Je dirai la même chose de ces manières de parler entrecoupées où les idées ne se tiennent pas, à cause du trouble de l'âme.

HERNANI.

Hélas ! j'aime pourtant d'une amour bien profonde !
Ne pleure pas, mourons plutôt ! Que n'ai-je un monde !
Je te le donnerais ! Je suis bien malheureux !...
Oh ! qu'un coup de poignard de toi me serait doux !...

Si l'on veut encore mesurer la distance entre le XVII[e] et le XIX[e] siècle, dans l'expression de la passion, on lira la 4[e] scène du II[e] acte, celle du tocsin, cette lutte d'amour, de générosité, ces élans, ces cris subits, ces murmures passionnés, et tout à coup la voix du tocsin qui éclate, Saragosse qui s'allume, et cette ironie calme et égarée de Hernani à côté du désespoir de dona Sol :

DONA SOL (*se levant effarée*).

Le tocsin !
Entends-tu, le tocsin ?

HERNANI, *toujours à ses genoux*.

Eh ! non, c'est notre noce
Qu'on sonne.....

Cet égarement, qui est sur la limite où la peinture de la passion serait la peinture d'une maladie, a sa puissance de pathétique ; les auteurs classiques y recourent peu ; ils montrent peu la passion hallucinant ceux qu'elle possède, comme Macbeth et sa femme. Racine a osé la folie d'Oreste parce qu'il avait l'exemple de l'antiquité ; de même pour le délire de Phèdre. On n'avait même jamais vu les héros classiques s'embrasser, se tenir enlacés, avoir de ces élans et mêler à leur bonheur jusqu'au calme de la nature qui les environne :

Des flammes de tes yeux inonde ma paupière,
Chante-moi quelque chant...

Parle-moi, ravis-moi ! N'est-ce pas qu'il est doux
D'aimer et de savoir qu'on nous aime à genoux,
D'être deux ? d'être seuls ? et que c'est douce chose
De se parler d'amour la nuit quand tout repose ?

Victor Hugo, dans les *Burgraves*, a pu mettre en scène une amoureuse poitrinaire, qui se meurt, quoique la peinture de la maladie au théâtre excite en nous une émotion trop physique et nerveuse, parce que cette maladie est précisément là fantastique et surnaturelle ; une sorcière a un remède qui peut la guérir.

Comme l'amour, la douleur a dans le drame romantique une expression plus complexe où entre le caractéristique, c'est-à-dire ici la physiologie. Dona Sol supplie don Ruy de laisser vivre son mari ; Marion supplie le roi de pardonner à son amant ; Triboulet supplie les seigneurs de lui rendre sa fille ; Jane supplie Marie Tudor de laisser vivre Gilbert qu'elle aime. Ces situations sont toutes pathétiques au suprême degré ; elles contiennent la plus grande somme d'anxiété qui puisse bouleverser l'âme ; ~~l'amour ou~~ l'amour paternel se trouve en face d'une volonté terrible qui menace d'ôter à la passion son objet. La terreur de tout perdre amène par instant l'égarement ; la supplication heurtée à l'inflexibilité de la personne suppliée, conduit le suppliant à prendre tous les tons, à invoquer toutes les raisons, à tenter tous les points faibles, et finalement le pousse à la révolte désespérée qui ne tient plus compte de sa vie, ou à l'abattement de l'impuissance dernière.

Dona Sol repousse les raisons qu'on lui donne. Hernani a juré : que lui importe ?

Non, non, rien ne te lie,
Cela ne se peut pas ! Crime, attentat, folie !

Puis c'est l'explosion, chez une femme restée jusque-là timide, de toute la fureur d'une passion espagnole ; la fille douce et innocente menace, le poignard à la main :

Prenez garde, don Ruy ! Je suis de la famille,
Mon oncle !... écoutez-moi, fussé-je votre fille,
Malheur si vous portez la main sur mon époux !

Puis c'est le sentiment de l'impuissance de sa colère, et toute l'énergie fébrile d'un moment qui tombe, ayant épuisé la femme frêle, et la supplication à genoux, l'aveu de sa faiblesse, l'excuse de son emportement :

. . . Pardonnez : nous autres Espagnoles,
Notre douleur s'emporte à de vives paroles !...

et l'argument le plus simple et le plus fort pour la femme qui aime, son amour :

Pitié, je l'aime tant !

Puis, le désespoir qui ne demande plus qu'un sursis :

Faites grâce aujourd'hui !

Puis la coquetterie et la candeur de la femme qui croit un instant possible d'aimer deux hommes, qui essaye d'attendrir don Ruy et lui promet une affection qu'elle veut lui faire prendre pour de l'amour.

Je vous aimerai bien aussi, vous...

Puis encore une concession du désespoir, qui ne demande plus qu'une minute et qui s'écrie :

... Oh ! pas encor, daignez tous deux m'entendre !...

et les supplications haletantes, entrecoupées de reproches, toute la puissance de l'être dépensée pour obtenir un seul moment :

Un instant, monseigneur ! mon don Juan ! Ah ! tous deux
Vous êtes bien cruels ! — Qu'est-ce que je veux d'eux ?
Un instant, voilà tout !...

Alors, elle fait croire, pour le faire croire aux deux

autres, qu'elle a obtenu ce qu'elle demande, et profite d'un moment de silence de ses bourreaux pour croire tout gagné :

> Enfin, on laisse dire à cette pauvre femme
> Ce qu'elle a dans le cœur...

Et enfin le désespoir complet amène le calme ; dona Sol se résigne à ce qu'on agisse sans elle, mais quand elle aura parlé ; elle demande seulement qu'on lui permette de courir une chance, celle de persuader :

> Lorsque j'aurai parlé,
> Tout ce que tu voudras, tu le feras !

et en même temps l'idée subite que tout le danger pour le moment est dans un objet qu'Hernani tient à la main, la fiole de poison ; avec la ruse féline de la femme qui trouve le moyen de dissimuler une seconde, dona Sol soudain l'arrache de la main sans défiance, et, comprenant alors que tout est inutile, en boit la moitié.

Cette scène est la vérité même, étant donné la situation, et il n'est pas un de ces cris qui ne nous remue, trop peut-être.

Les supplications de Marion Delorme au roi partent de la même puissance d'observation et d'analyse de la douleur. Le ton familier pris avec le roi, cette familiarité de la douleur qui supprime les distances, qui fait que le faible prend le puissant par ce qu'il a d'humain ; son plaidoyer : à leur âge, pour un duel ! ces deux raisons qui reviennent tour à tour ; l'humilité de la femme qui ne sait comment parler, ces éclats de colère contre le cardinal qu'elle appelle un monstre, ces raisons naïves, enfantines, que trouve la douleur extrême :

> Pourquoi leur en veut-il ? Qu'ont-ils fait ? Il n'a même
> Jamais vu mon Didier...

les mères des jeunes gens qu'elle invoque, la poignante naïveté avec laquelle elle explique comment on se fâche et comment on se bat pour un rien, les assistants pris à témoin, ce cri de faiblesse :

> Nous n'avons que des pleurs, des cris, et des genoux
> Que le regard d'un roi ploie et brise sous nous !

le même mot que dona Sol :

> Oh ! je vous aimerai, sire, si vous le faites !

et enfin l'étouffement de la douleur et des larmes, tout ce pathétique nouveau dans le drame caractérise l'art romantique.

Plus loin, détail trop violent cette fois : l'amante affolée supplie les greffiers, supplie les soldats, comme s'ils étaient les maîtres, ainsi que, dans des exécutions à mort, on a vu des condamnés se refuser à croire qu'il n'y a pas pour eux un recours quelconque, demander une heure aux gendarmes, et supplier le bourreau à genoux.

Les mêmes alternatives de fureur, d'ironie superbe, d'imprécation, d'insultes, de menaces, puis soudain de fureur impuissante devenant de la supplication, se retrouvent dans la scène où Triboulet réclame sa fille. On ne peut nier que ce ne soit émouvant, ce père qui s'humilie soudain, ce bouffon qui relève la tête et traite Marot en frère, parce que la douleur, qui grandit le plus vil, efface les distances; cet homme terrassé par l'angoisse, qui sue d'une sueur froide et jette ce cri du corps : « Je suis malade », comme Marion dit : « J'étouffe »; cette humilité si grande à présent du bouffon qui se fait petit, qui essaye de rire, qui, l'angoisse au cœur, feint de croire à une espièglerie, qui s'excuse, lui aussi, d'avoir été furieux, sur sa faiblesse et sa bizarre nature de disgracié :

> On a comme cela ses mauvaises journées,
> Quand on est contrefait.....
> Ce pauvre Triboulet qui vous a fait tant rire !...

et qui à bout de prières trouve cette exclamation si vraie :

> Vraiment, je ne sais plus maintenant que vous dire !

et toute cette joie d'avoir retrouvé sa fille, ces rires et ces larmes, cet homme qui croit qu'on lui a joué un de ces tours qu'on joue aux enfants, ce souffre-douleur qui espère « qu'on le laissera tranquille désormais. »

Catarina flatte la personne suppliée : « Vous êtes trop belle pour être méchante » ; la pauvre femme est accablée physiquement par ce qui lui arrive : « Un instant, je suis tout étourdie... Je n'ai pas tout compris. » Elle demande, à bout de forces : « Est-ce que c'est vraiment impossible que vous me laissiez la vie ? »

Et ce dialogue entre le bourreau et la victime terrifiée, qui s'épouvante de tout ce qui peut le mécontenter, est aussi trouvé :

CATARINA.

Mon Dieu !

ANGELO.

Eh bien ! vous ne me répondez pas ?

CATARINA.

Si. Je vous réponds : Mon Dieu !

Elle saisit au vol un mot de la Tisbe comme un argument vainqueur qu'elle donne au tyran : « Vous avez dit : Pauvre femme ! Madame ; vous l'avez dit : oh ! je l'ai bien entendu ! Oh ! ne me dites pas que vous ne l'avez pas dit ! » Son désespoir enfin se tourne de tous côtés, contre l'idée de mourir, contre Angelo, contre Tisbe, prend à témoin Tisbe contre Angelo, Angelo contre Tisbe.

Le procédé est le même partout : il consiste d'abord à peindre la passion chez d'autres que des rois esclaves du décorum, puis à mêler dans l'expression de la passion quelques-uns de ces traits qui rappellent que le héros a un corps

et qu'il n'est pas une abstraction. L'homme même est là vivant, criant et gémissant. Jane dit : « Chacun des coups de cette cloche frappe sur mon cœur »... « Voyez comme je baise vos belles mains..... Vous voyez bien que je parle avec douceur. »

En comparant l'attitude de Catarina devant la mort, avec celle d'Iphigénie, Saint-Marc Girardin se trompe, comme toutes les fois qu'il compare les deux époques. Il n'a pas vu que l'héroïsme des classiques ne pouvait être celui des romantiques, et que chacun des deux systèmes a ses beautés, comme ses lacunes. Les héros romantiques ne prennent pas toujours facilement leur parti de mourir, et ceux qui souffrent pour mourir le disent. Phèdre a pris un poison dont on ne souffre pas, dona Sol a pris un poison dont on souffre. Le poète a cru qu'une beauté naîtrait du contraste des premières souffrances avec le calme délire et l'extase qui suit.

> Viens, ô mon jeune amant,
> Dans mes bras... N'est-ce pas qu'on souffre horriblement?
> . . . . . Mort ! non pas, nous dormons.
> Il dort ! c'est mon époux, vois-tu, nous nous aimons...
> Nous sommes couchés là, c'est notre nuit de noces...

Il n'est pas bon, cependant, que le drame nous émeuve trop par ces moyens. Entre la recherche trop idéale du théâtre classique qui dissimule la catastrophe, et un art impitoyablement brutal qui nous montrera l'agonie, il y a un juste milieu. Victor Hugo ne l'a pas toujours gardé. Les deux derniers actes de *Le Roi s'amuse* nous semblent d'un art inférieur. Que Blanche se sacrifie pour celui qu'elle aime, soit ; mais que nous la voyions sur le théâtre écouter à la porte, saisir l'affreuse conversation du bandit et de sa sœur, qu'elle se résolve à se faire égorger par le couteau qu'elle voit aiguiser, et que, sachant l'assassin derrière avec son fer levé, elle pousse la porte du bouge, c'est excessif, malgré la précaution qu'on prend de baisser la toile

au moment où le couteau s'abaisse. Les angoisses de la victime qui veut se livrer et qui résiste à cette idée, se représentant à l'avance le coup qui va la frapper, tous ces traits partis, je le veux bien, d'une imagination puissante :

> Encor si l'on savait comme ils vous frapperont,
> Si l'on ne souffrait pas ! mais on vous frappe au front,
> Au visage.....
> Je suis glacée.....
> ..... mourir ayant si froid !

ne sont pas dignes de l'art. C'est ici trop à nos nerfs que l'on s'adresse ; la terreur n'est plus *douce*, et la pitié n'a plus de *charmes* ; le spectateur est mal à l'aise, le poète emploie sur lui une voie de fait.

Il en est de même du ve acte ; quand Triboulet découvre que ce sac sur lequel il piétine, triomphant, contient sa fille morte, le drame devrait finir aussitôt. Il continue pour nous mettre sous les yeux une étude impitoyable du désespoir paternel. Il ne faudrait qu'un ou deux des traits qu'il prodigue ; ce n'est plus la peinture de la douleur, c'en est la photographie. Il faut pour écrire les deux dernières scènes un grand génie, mais un oubli complet des conditions du théâtre. Ce serait très beau dans un roman, le roman admet l'étude d'après nature ; mais le drame est un tableau qui doit être composé avec choix parce qu'il s'adresse aux yeux et non pas seulement à l'imagination. J'admire l'effrayante vérité de ces traits :

> Ne meurs pas, je t'en prie...
> ... Mon bras n'est pas bien, n'est-ce pas, il te gêne...
> Que n'es-tu morte, hélas ! toute petite encor,
> Le jour où des enfants en jouant te blessèrent... etc.

Mais je ne peux pas entendre dire cela au théâtre ; le comble de l'art serait alors de nous faire voir l'intérieur d'une famille le jour où une mort survient, le cercueil ouvert, la mère se jetant sur le corps de sa fille qu'on

emporte. L'effet serait sûr, la salle serait terrifiée..... à moins qu'elle ne se révoltât.

Hugo poète lyrique est souvent aussi impitoyable et excessif. Une pièce des *Châtiments :*

L'enfant avait reçu deux balles dans la tête...

est faite avec des traits et des mots d'une réalité analogue, c'est un modèle en ce genre détestable ; mais il fallait, dans les *Châtiments*, exciter la haine contre le massacre de la rue par un procès-verbal exact plutôt que par une œuvre d'art.

Quand le poète lui-même perdit sa fille, il commit la faute artistique de noter ces poignantes impressions du premier moment que connaissent tous les pères, si bien que ceux-ci ne peuvent lire sans pleurer la pièce :

Oh ! je fus comme un fou dans le premier moment...

ce qui la condamne.

Dans *Christine*, le seul drame de Dumas qui atteigne parfois à la grandeur de la tragédie, se trouve une scène où l'auteur a spéculé aussi sur le mal qu'il ferait à nos nerfs ; et pourtant il est difficile de la condamner. C'est celle où il a montré les terreurs de Monaldeschi devant la mort. Cette scène est naturelle d'ailleurs, dès qu'on admet la fin de la pièce et le caractère de Monaldeschi. Je ne dis pas qu'il n'y ait pas mieux à faire pour un poète tragique que de montrer un lâche ambitieux, aimé d'une reine, qu'il trahit, et qui, démasqué, condamné à mort par cette reine, montre à nu pendant un acte tout ce qu'il y a de bas, de lâche et de vil dans une nature d'homme.

Monaldeschi croit avoir réussi à faire retomber sa trahison sur Sentinelli qu'il a faussement accusé, tandis qu'au contraire son crime est découvert et son châtiment prêt. Sentinelli, chargé par la reine irritée d'arrêter son ancien

ami, veut s'ôter tout remords. Il demande à Monaldeschi ce qu'il ferait si le traître à la reine était son ami, voterait-il pour lui la mort ? Ne serait-il point touché d'une ancienne amitié, sensible aux supplications ? Monaldeschi, qui hait Sentinelli, qui prend Sentinelli pour le coupable, qui croit que Sentinelli cherche ainsi à l'attendrir, répond qu'il poignarderait lui-même son ami. A ce mot Sentinelli l'arrête. Cet écuyer qui trahit sa reine, qui sacrifie à sa basse ambition les deux femmes qui l'aiment, et qui lui ont tout sacrifié, est donc condamné à mort et enfermé dans sa chambre sans pouvoir s'évader. Paula, qui l'aime, vient lui apporter du poison et lui confie un anneau double ; le moment venu, Monaldeschi s'empoisonnera avec l'un des anneaux et enverra l'autre à Paula, qui l'imitera. Monaldeschi ne peut se résigner à cette idée de mourir ainsi ; la mort ne l'effrayerait pas dans une bataille, ou quand il sera vieux. Bientôt Sentinelli vient chercher le condamné. Monaldeschi hésite, tremble, demande quelques minutes ; il veut écrire à sa mère ; pour partir il lui faut ses gants, son chapeau et son manteau ; il se trouble, il demande si ce manteau est bien le sien, dans cette horrible angoisse du condamné à mort pour qui tout est prétexte à retarder le moment fatal. Il ne peut avec sa main tremblante agrafer le vêtement ; Sentinelli saisit un poignard et élargit l'agrafe : Monaldeschi ruisselle de sueur ; il a cru que Sentinelli allait l'en percer. Conduit enfin devant la reine, il ressaisit un moment le cœur de Christine qui révoque l'ordre de mort et peut-être va pardonner ; aussitôt Monaldeschi, qui veut se débarrasser de Paula, lui envoie l'un des anneaux ; Paula s'empoisonne, mais sans le vouloir trahit le secret, et Christine trahie, prise de pitié pour sa rivale mourante, donne l'ordre de l'exécution ; Monaldeschi s'enfuit blessé au cou par l'épée de Sentinelli ; il se traîne mourant ; il implore la pitié de Christine qui, au moment où Paula expire, le fait achever.

On voit que, le rôle étant admis, le poète a été logique

en allant jusqu'au bout. Il s'adresse, pour nous émouvoir, à l'instinct de conservation ; mais enfin il émeut par une peinture impitoyable de la lâcheté humaine. De petits détails mélodramatiques, dont Dumas abuse, sont ici à leur place. Ainsi, le poignard de Sentinelli, qui sert à élargir les agrafes, comme celui d'Antony servira de cachet, est bien trouvé.

*
* *

En résumé, le théâtre classique n'avait exprimé que le processus idéal de la passion ; il s'était appliqué à conserver à l'émotion tragique son caractère bienfaisant, de façon que le spectateur ne fût jamais ému jusque dans son corps par l'expression trop réelle du désespoir, de la douleur ; mais tout se tenait dans ce système ; et la passion ainsi exprimée convenait à des personnages qui ont au plus haut degré le caractère idéal. Etant donné que le drame romantique localise l'action dans un lieu réel et qui change, qu'il admet une certaine quantité de décors et de costume, qu'il ajoute, en un mot, à la vie morale de ses héros un appoint de vie physique, qu'il leur donne un tempérament, il était nécessaire que l'expression des passions se modifiât, et que la terreur et la pitié inspirées par des héros qui vivent plus réellement de la vie extérieure, touchât plus que notre intelligence et notre âme, et rendît l'émotion théâtrale moins pure peut-être, mais plus forte, plus troublante. Progrès ou décadence ? Décadence pour le philosophe qui cherche à dégager de tout l'idée ; progrès pour le critique dramatique qui demande que l'étude de l'homme s'adapte mieux aux conditions du genre. D'ailleurs le procédé romantique est dangereux et conduit souvent les poètes trop loin. Si nous considérons que l'important est d'exprimer la passion aussi idéale que possible, et qu'il ne faut prendre à la vie réelle, c'est-à-dire ici à l'expression réa-

liste des passions que ce qu'il faut pour donner aux héros la vie des planches, nous trouvons que souvent le drame romantique tombe dans le mélodrame en cherchant à troubler ou terrifier le spectateur, en développant trop des passions qui n'éveillent en nous qu'une émotion physique, comme la crainte de la mort, en montrant complaisamment des spectacles funèbres ou attristants, comme le tableau des agonies ou la vue des cadavres.

Ici encore, la vérité sera entre les deux procédés, le classique et le romantique ; le romantique en est plus près, quand l'imagination des poètes n'a pas trahi la formule ou quand la passion de la lutte ne leur a pas fait exagérer cette formule.

LIVRE VII

LA MISE EN ŒUVRE

I. Le lyrisme ; il est dans la conception même du drame romantique : il consiste à mêler le drame de la vie à celui de la conscience. — Exagération du lyrisme. — Il y a un autre lyrisme, le lyrisme dans l'exécution. — Beautés et inconvénients du lyrisme. — II. Le mélodrame dans le théâtre romantique, dans la conception du drame, dans l'intrigue. — III. Les types du héros de mélodrame. Simon Renard, Salluste. — IV. Les coups de théâtre mélodramatiques. — V. Alexandre Dumas et le mélodrame. — VI. Hugo imitateur de Dumas, Dumas imitateur d'Hugo.

Nous avons étudié dans les derniers livres la matière du drame romantique, les sentiments qu'il doit à son époque, les passions et les caractères, c'est-à-dire la quantité de psychologie qu'il contient; il nous reste à examiner comment ces matériaux ont été mis en œuvre.

I

On a souvent lancé contre le drame romantique l'accusation de lyrisme. Il est juste en effet de dire, non pas précisément que le théâtre romantique a le tort d'être lyrique, mais qu'il a le tort d'être trop lyrique, et surtout *essentiellement* lyrique.

La préface de *Cromwell* indiquait que tout drame est lyrique ; et dans un sens l'idée est juste. Quand Hugo parle de croiser le drame de la vie avec celui de la conscience, cela veut dire mêler l'ode au drame ; car la personnalité du poète se fera voir à propos du drame de la vie : c'est son impression sur la vie qu'il nous donnera. Mais comme le drame vit de personnages, il est évident que les passions seront le noyau du drame, et c'est pourquoi le drame est arrivé fatalement à trouver sa plus haute expression dans le drame psychologique, non pas celui des classiques, qui l'est trop, mais celui de Shakspeare (*Hamlet*) qui laisse une place au drame de la vie. Le théâtre romantique a exagéré la place du drame de la vie ; il a presque négligé celui de la conscience. Le poète ne s'est pas assez effacé derrière des caractères ; il a revendiqué le droit d'apparaître toujours, et de conduire ses personnages à travers la vie, qu'il leur fait fertile en événements, en malheurs, en bouleversements.

Dans la tragédie classique, le poète est aussi impersonnel que possible : il peint la vie dans l'homme ; il la voit réfléchie dans la conscience. Il a imaginé une crise qui lui permettra d'étudier la passion ; il a créé les personnages, et il les lance dans la crise : dès lors ils agissent seuls, comme un instrument remonté, et qui marchera le temps prévu jusqu'à ce qu'il cesse de marcher ; le caractère se développe ; le poète ne paraît pas. Corneille fait triompher le devoir, Racine montre plutôt la passion maîtresse : voilà simplement à quoi on reconnaît le poète dans son œuvre.

Le drame romantique est bien différent. Au lieu de n'admettre, comme les classiques, pour incidents du drame que ceux qui naissent du jeu même des passions, le poète jette ses héros dans la vie ; au lieu de les montrer en lutte avec eux-mêmes, il les montre volontiers luttant contre d'autres obstacles que leur propre passion. C'est qu'il a le

dessein trop large de peindre plutôt la vie que l'homme ; il ne condense pas, comme il le croit, la vie dans son drame, il la déploie ; le poète classique voit le dedans de l'homme, à peine le dehors ; le poète romantique creuse moins l'âme de ses héros ; il les lance dans le drame pour voir comment ils se comportent, il les suit de l'œil, il les écoute, il note leur langage : il voit plutôt le dehors. Le poète classique, semble-t-il, avant de commencer son drame, a une idée : il sait ce qu'il veut étudier, quelle passion il fera agir. Corneille d'ailleurs sait, pour ses quatre ou cinq premiers drames, qu'il peindra la lutte de la passion et du devoir. Il semble que le poète romantique agisse autrement ; ses yeux sont tombés sur une anecdote, une ballade, une légende, un fragment de chronique ; il y voit des héros intéressants : il les prend et par la force de son imagination se les figure jetés dans l'action ; il les suit plus qu'il ne les dirige. Chemin faisant, se présentent à l'esprit de belles scènes, de belles tirades, de beaux coups de théâtre. Pourtant le poète a une idée : souvent il soutiendra une thèse politique, il donnera une leçon de morale sociale ; c'est même pour soutenir cette thèse et donner cette leçon qu'il a cherché un sujet dans la légende. Sa thèse, Corneille la dissimule, il n'en a qu'une d'ailleurs, la même qu'il soutient dans tous ses drames : élever l'âme. C'est tout différent. Déjà donc à l'origine du drame romantique la personne du poète apparaît dans la conception même de son œuvre : on voit qu'il pliera les hommes et les choses à sa thèse. On sentira tout le long du drame la prédication et le prédicateur.

La thèse morale à développer n'existe pas toujours à l'origine dans l'esprit du poète ; mais à propos de certains personnages, il se croira obligé de développer des thèses appropriées : ainsi il se souviendra régulièrement, quand il fera parler des vieillards féodaux, de leur faire vanter l'hospitalité antique, de leur faire regretter la liberté antique, fût-ce indifférent au drame. Si ces drames ne con-

tiennent pas de thèse, ils sont traités comme une épopée ; c'est un récit merveilleux de douleurs, de souffrances, de joies humaines, avec l'unique but de charmer et d'émouvoir par ce déroulement de poésie. Dans *Hernani*, par exemple, y a-t-il une conception première ? Où est l'étude psychologique que s'est proposée le poète ? quelle passion a-t-il voulu peindre ? Aucune. Au lieu de tirer les incidents des passions mêmes, il a d'abord pris et imaginé les incidents, et, jetés au milieu, ses héros vont, s'agitent, parlent, chantent, crient, souffrent ; et tout cela forme néanmoins un spectacle attachant. C'est ainsi qu'on compose une ballade, une ode. Bref, l'intrigue préexiste aux passions, les passions se développent dans le sens où l'intrigue le permettra, diverses souvent, variées comme la vie même. *Hernani*, est-ce l'amour ? est-ce la vengeance ? Tout cela à la fois. Est-ce le devoir domptant la passion ? Pas plus que la passion domptant le devoir. Ce sont surtout de belles scènes, de belles situations, de beaux cris, de beaux discours. *Ruy Blas*, c'est un rêve ; c'est le développement merveilleux d'un songe, mais non pas même l'étude d'un état d'âme. Ce plébéien, amoureux d'une reine, qui arrive à être grand seigneur et à se faire aimer, nous ignorons ce qu'il pense du présent et de l'avenir, de lui-même et des autres, jusqu'au jour où le rêve s'écroule. Dans *Marion de Lorme*, pendant trois actes, le poète, oubliant l'étude psychologique, qui eût été pour un classique le sujet de la pièce, ne nous dit pas comment une courtisane peut être amenée à aimer d'un amour pur : ce changement d'âme, cette crise, ne compte pas ; mais en revanche nous avons l'histoire merveilleuse de Saverny, cru mort et qui vit, de Didier qui s'échappe et qui se fait reprendre, le tableau d'une troupe de comédiens qui se livre à une répétition devant un lieutenant criminel, la tentative de Marion pour sauver Didier.

On sent partout dans le théâtre romantique la main du poète qui vous conduit où il veut et ne vous laisse guère

oublier ou sa thèse, ou ses vues sur la vie : c'est que son drame ne peut s'abstraire de son époque ; le fait seul de choisir pour protagoniste l'homme du peuple ou l'homme déshérité, c'est une thèse, donc c'est un peu du lyrisme ; le poète apparaît. Quand un épisode comique arrive inutilement ou traîne sur la scène plus longtemps qu'il ne faudrait, c'est encore du lyrisme, car alors la théorie du poète nous revient à l'esprit, et l'auteur se montre. C'est le défaut des drames qui sont faits sur une poétique : celle-ci se rappelle toujours à notre mémoire.

L'excès du lyrisme se voit manifestement dans les *Burgraves* : il n'y a point de drame, mais une suite de tableaux de la vie héroïque où les personnages récitent des vers magnifiques.

Le drame romantique est encore lyrique dans l'exécution. Le poète, qui ne sait pas s'abstraire assez de son drame, ne sait pas, comme il le faudrait, s'abstraire entièrement des caractères qu'il compose. Aussi, il n'y a guère de variété dans les caractères romantiques ; les grands premiers rôles se ressemblent tous par certains côtés, parce que l'auteur s'y incarne trop. Hernani, Didier, Ruy Blas, sont presque le même homme.

Si nous entrons dans les détails, le lyrisme se rencontre aussi : défaut moins grave alors parce qu'il touche moins aux parties vitales du drame. Ainsi, les monologues sont de brillants morceaux lyriques. Les personnages expriment souvent des idées qui ne sont pas celles de leur temps, mais celles de l'auteur. Il est certain que parfois Hernani, Ruy Blas parlent en révolutionnaires de 1830, que Triboulet dit aux seigneurs des vérités qu'on ne leur dira guère avant 1789 ; que les admirables réflexions de don Carlos sur le monde féodal et sur la fragilité des empires sont d'un poète plus que d'un homme de guerre, que Ruy Blas n'a guère pu exposer aussi nettement et aussi largement la décadence de l'Espagne et ses causes ; que Barberousse n'a

pu voir aussi clair dans la situation de l'Allemagne du XIII[e] siècle ; que, dans *Marion de Lorme* (VI, 8 ; V, 4), l'Angely et Didier trouvent tous deux sur la misère de l'homme et sur la mort des réflexions philosophiques habillées de bien beaux vers qu'ils n'eussent pas faits aussi beaux sans Victor Hugo.

Mais, en général, il suffit que ces morceaux tiennent suffisamment à la trame du rôle ; ils ne semblent pas trop déplacés, et enfin ce sont de grandes beautés. Le lyrisme de détail est souvent une façon d'agrandir le drame ; d'ailleurs au bout d'un siècle on ne saisira plus guère le caractère lyrique de bien des morceaux.

Malgré leur antiquité relative, vous découvrirez tout autant dans les classiques ce lyrisme de détails et d'allusions, qui tranche encore sur l'anachronisme général des passions et des mœurs. Voici, par exemple, des réflexions sur la chute d'un grand empire :

Je songe quelle était autrefois cette ville
Si superbe en remparts, en héros si fertile,
Maîtresse de l'Asie, et je regarde enfin
Quel fut le sort de Troie, et quel est son destin.
Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes,
Un fleuve teint de sang, des campagnes désertes !

Est-ce Pyrrhus qui parle ici, ou le poète, qui à ce moment verse cette larme sur la misère humaine ?

Quand Néron offre à Junie d'être sa maîtresse et qu'elle déclare n'avoir mérité « ni cet excès d'honneur ni cette indignité », n'est-ce pas d'un bout à l'autre, dans les quinze vers qu'elle prononce, une favorite vertueuse de Louis XIV qui refuse la place de la reine, cette place « dont une autre, enfin, remplit la majesté ? »

Est-ce Bérénice qui dépeint la grandeur de Titus ou Racine celle de Louis XIV ?

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ? etc.



et croit-on que les contemporains, quand ils applaudissaient cette tirade, n'applaudissaient pas le roi lui-même ?

Agrippine et Livie n'ont-elles pas aussi un peu trop étudié l'histoire à l'avance, quand elles font, l'une à Néron, l'autre à Auguste, ces deux fameuses prédictions d'opprobre indélébile et de gloire immortelle ? Est-ce Mithridate qui voit si bien quelle guerre il faut faire à Rome ? Est-ce Polyeucte ou un janséniste qui disserte sur la grâce ?

Racine mérite autant l'épithète de lyrique, dans ce sens, que Victor Hugo, car le grand roi perce sous le masque de tous ses princes, La Vallière, la Montespan, sous toutes ses héroïnes. C'est même abuser du droit qu'a le poète de se substituer lui ou son époque au personnage et au temps qu'il représente, que de faire parler Néron ainsi :

> Tu le sais bien, Narcisse....
> Et c'est cette vertu, si nouvelle à la cour,
> Dont la persévérance irrite mon amour.
> Quoi ! Narcisse, tandis qu'il n'est point de Romaine
> Que mon amour n'honore et ne rende plus vaine,
> Qui, dès qu'à ses regards elle ose se fier,
> Sur le cœur de César ne les vienne essayer....

ou de lui faire dire à Junie ces galanteries si délicates où Louis XIV fait sa déclaration à l'humble et douce La Vallière :

> Quoi ! madame, est-ce donc une légère offense
> De m'avoir si longtemps caché votre présence ?
> Pourquoi, de cette gloire exclu jusqu'à ce jour,
> M'avez-vous sans pitié relégué dans ma cour ?

Ecoutez encore Racine : ne dirait-on pas qu'il prêche la chute à celles qui résistent encore :

> Et je vous nommerais, madame, un autre nom,
> Si j'en savais quelque autre au-dessus de Néron...

Bérénice demande à Titus un simple soupir, Bérénice, c'est-à-dire M[lle] Mancini, ou quelque autre :

Ah ! Titus, car enfin l'amour fuit la contrainte...
Un soupir, un regard, un mot de votre bouche,
Voilà l'ambition d'un cœur comme le mien...

Je ne parle pas d'Esther pour les allusions et du récit de Théramène pour la complaisance des détails lyriques.

J'aurais aussi trop beau jeu si je montrais le défaut d'art dans certains caractères de Corneille, quand le rôle tragique est une série d'études du personnage sur lui-même avec force remarques philosophiques, ou bien une suite de plaidoyers subtils, qui fait souvent de la tragédie un enchaînement de conversations élégantes, ingénieuses, calquées sur celles de l'hôtel de Rambouillet, où l'on cherche le fin du fin ; témoin la Sabine d'Horace qui pourrait être si touchante, et qui disserte tant avec des refrains formules où l'on voit clairement l'excès de ce système, abusant de l'analyse psychologique. Ces personnages qui raffinent, creusent, argumentent, annoncent qu'ils vont exposer l'état de leur âme et moralisent avec des sentences générales, ont des défauts aussi visibles que les héros romantiques.

En somme, le lyrisme, dans la conception du drame, est un plus grave défaut pour le théâtre romantique que le lyrisme dans les détails. Le grand tort d'Hugo a été, là encore, de se laisser duper par les formules ; il n'a pas vu que la noblesse du drame était d'être le drame de la conscience ; et que, s'il était bon de ne pas outrer la formule psychologique, de mêler un peu, comme Shakspeare, le drame de la vie à celui de l'âme, il ne fallait pas subordonner le second au premier. Voilà en quel sens être lyrique constitue pour le drame romantique un vice fondamental.

II

Le mélodrame est, dans le théâtre romantique, un plus grave défaut que le lyrisme, et le mélodrame vient du lyrisme. C'est toujours le poète qui substitue le tableau de la vie extérieure à celui de l'âme. Quand il corse trop pour la foule ce tableau de la vie extérieure, quand il substitue à des vues philosophiques sur la vie, des inventions qui font la vie étrange, semée de périls et de coups de surprise : il y a mélodrame. Un *mélodrame*, c'est un drame dont l'intrigue est ténébreuse, les situations inattendues, les passions surexcitées, le style emphatique et favorable à la déclamation vibrante ; en un mot, un drame fait pour agir violemment sur les nerfs du spectateur.

Il a existé un genre de mélodrame qui fut dès le XVIII[e] siècle un mélange de tragédie, de drame bourgeois, de comédie, de musique et même de danse, avec son affreux tyran, sa victime persécutée, et son tendre amant, avec son dénoûment moral, où le vice est puni et la vertu récompensée.

Il existe aujourd'hui un autre mélodrame qui n'est que le premier transformé par le romantisme, mais conservé dans ses éléments essentiels parce qu'il a toujours eu le même public, et qu'il faudra toujours au peuple illettré cette grossière pâture d'émotions violentes. On a varié les intrigues en abandonnant le tyran classique et la princesse persécutée pour les grands scélérats du couteau, du revolver ou du poison, pour les grands manieurs de lame et coureurs de duels, et aussi pour les pièces à spectacle où l'on voit des espions, des traîtres, des régiments qui défilent à cheval, des batailles qui remplissent le théâtre d'une odeur de poudre et d'un fracas de mitraille.

Le mélodrame avait toujours joui des libertés que récla-

mait le drame romantique : aussi le mélodrame était-il une sorte de modèle que les poètes romantiques avaient sous les yeux : ils le regardèrent trop. Le drame a fini par ressembler au mélodrame.

Le mélodrame chez Hugo ne se présente pas seulement comme accident ; le mélodrame se trouve souvent à l'origine même, à la racine du drame.

Le mélodrame naîtra tout d'abord de l'antithèse ; l'opposition violente de deux personnages trop différents le produira. Ainsi opposer le bandit au roi dans *Hernani* n'était pas seulement faire une antithèse trop peu naturelle ; pour braver le roi, le dominer, il faudra que le bandit outre sa passion ; cette passion outrée, cette haine surexcitée, cette grandeur d'âme, qui haussent le bandit à la hauteur du roi, touchent au mélodrame par l'excès même ; il y a quelque chose de mélodramatique aussi à montrer une fille noble éprise d'un bandit ; le drame, il est vrai, vit de la passion, dont le propre est de ne pas connaître les barrières sociales ; mais entre un bandit et une duchesse il y a trop loin, le mélodrame existe déjà. La scène où Triboulet s'emporte contre les seigneurs et se hausse à leur taille à force d'indignation est très belle, parce que précisément il les amuse par là, et, pour eux, ne sort pas de son rôle, mais il y a déjà tendance au mélodrame quand Triboulet crie en parlant du roi, en s'installant dans le cabinet du roi :

> Dites-lui de ne pas entrer, que je suis là,

quand il se place dans le fauteuil du roi, quand il dit à M. de Cossé, qui n'est pas sorti sur son ordre :

> M'avez-vous entendu, monseigneur ?

et le mélodrame s'accentue au V[e] acte, quand le bouffon croit mettre le pied sur le cadavre du roi ; la situation est heureusement d'une beauté étrange et puissante ; mais pour

arriver à ce résultat : un bouffon tenant le roi sous son pied, quels ressorts de mélodrame mis en œuvre !

Quand l'antithèse violente se trouve, non plus entre deux personnages, mais dans un seul, le mélodrame naît encore. Lucrèce Borgia est un monstre plein d'amour ; soit, mais le contraste de ce monstre et de ce sentiment si pur est mélodramatique ; l'émotion chez une pareille femme détonne comme une note fausse, en dépit de l'auteur ; et ce moyen de toucher doit être rangé parmi les moyens mélodramatiques.

D'autres héros romantiques sont encore mélodramatiques sans être constitués par une antithèse ; le mélodrame est dans l'allure trop heurtée et trop forte de la passion. Nous avons déjà vu que le rôle de Hernani opposé à celui du roi prête au mélodrame par l'antithèse ; le caractère même d'Hernani y prête aussi par ce fait que les passions fortes se trouvent dans un bandit. Le héros tragique peut vouloir enlever une femme, il l'emmènera dans un palais ; le héros de mélodrame, étant bandit, l'emportera dans les montagnes au milieu des balles ; le héros tragique peut aimer, souffrir, désespérer ; Hernani le bandit a des élans d'amour furieux et des éclats de colère épouvantables. Hernani et Didier, ces héros sombres, emportés, fatals, touchent au mélodrame par l'excès de leurs passions, par leurs attitudes théâtrales, par leurs éclats de voix, par leurs subites fureurs et leurs abattements excessifs.

Le mélodrame est ainsi la source de graves défauts ; il en produit de plus graves encore.

Le théâtre romantique offre souvent un tableau mélodramatique de la vie par l'excès du mouvement, les complications de l'intrigue, par l'abus du tragique, des idées de mort, des duels, des empoisonnements, des assassinats.

Le théâtre classique se contentait, pour représenter les luttes de la vie morale, d'un petit nombre de situations et d'une intrigue simple qui presque toujours peut se résumer

en deux mots : la pièce en effet est l'exposé d'une crise. Quels sont les faits matériels du *Cid* ? Une dispute, un duel, où succombe le père de Chimène, le récit de la bataille qui a fait de Rodrigue le sauveur de l'Espagne, la démarche de Chimène et le jugement du roi. Dans Horace ? le récit du combat, et le meurtre de Camille : hors ces deux faits, ce ne sont que des événements moraux. Pour exposer la lutte du devoir et de la passion, il suffit à Corneille d'un malheur qui sépare deux amants, d'un changement de religion qui détache Polyeucte de ce monde. Il faut plus de quelques mots pour exposer les sujets romantiques.

Le mélodrame s'y épanouit partout ; souvent il forme les mille fils de l'action laborieusement tissée. Ce n'est pas assez que des passions d'exception se développent dans des circonstances étranges, tous les incidents sont extraordinaires. Le spectateur est à chaque instant surpris, inquiété, stupéfié par le merveilleux, l'inconnu, le mystère, les déguisements, les substitutions, le spectacle pour les yeux.

Les amants, par suite de la situation première inventée par le poète, pénètrent chez leur maîtresse par des portes dérobées comme Hernani, par la fenêtre comme Didier, ou conduits par des inconnus qui ouvrent toutes les portes, comme Rodolfo chez Catarina. Les rois en bonne fortune s'y cachent dans des armoires ; les rivaux s'y battent en duel chez leur maîtresse même, et, surpris par le mari ou le tuteur qui arrive à grand bruit avec flambeaux et valets, se jouent de lui, et se font héberger le reste de la nuit. Les amants, tout le monde s'y déguise. Hernani, grand seigneur déjà déguisé en bandit, se déguise en pèlerin pour pénétrer chez don Ruy, il déguise le roi en bandit pour le faire échapper, il se déguise encore en conspirateur. Don Ruy se déguise en masque « qui revient de l'enfer ». Didier et Marion sont déguisés en comédiens pour fuir la maréchaussée ; Saverny fait le

mort, et se déguise en officier du régiment d'Anjou avec un emplâtre sur l'œil ; François Ier se déguise en écolier pour suivre les femmes et pour aller dans les mauvais lieux ; Triboulet le bouffon se déguise en bourgeois pour aller chez lui, à moins que le bourgeois Triboulet ne se déguise en bouffon pour paraître à la cour ; Blanche se déguise en jeune cavalier pour sauver son amant et se faire tuer à sa place. Lucrèce Borgia se masque pour courir après son fils, et don Alphonse se masque pour courir après Lucrèce Borgia.

Dans *Marie Tudor*, l'homme condamné à mort est tout entier caché sous un voile noir ; les uns croient que c'est Fabiani, les autres que c'est Gilbert, et tout l'intérêt du dernier tableau repose sur ce tour de passe-passe. Quand Ruy Blas paraît en laquais de don Salluste, pour lui-même il est déguisé : c'est la première fois que grand homme en herbe porte la livrée ; il l'est aussi pour le spectateur qui, à son langage, ne prend pas une minute cet homme-là pour un laquais. Bientôt don Salluste l'habille en César de Bazan. Ruy Blas reprendra au Ve acte la livrée de laquais pour mourir ; à quoi bon d'ailleurs ? ce n'est pas le laquais Ruy Blas qui s'empoisonne, c'est le ministre, c'est le grand homme victime de la fatalité de sa naissance ; aussi, — car le drame romantique a recours à ces petites combinaisons, — le costume de laquais est couvert d'une sorte de robe noire qui le dissimule ou le laisse voir suivant le besoin.

A côté des déguisements, les portes secrètes et masquées, les armoires jouent un rôle considérable dans *Lucrèce Borgia*, *Angelo*, même dans les drames en vers, *Hernani*, *Ruy Blas*. Tout l'outillage du mélodrame, c'est-à-dire tout ce qui peut saisir les nerfs, tout ce qui peut assombrir le drame, effrayer le spectacteur comme on effraie un enfant en faisant la grosse voix, se trouve dans le drame romantique ; on y voit des conspirateurs entrer « en grands manteaux,

chapeaux rabattus », dans les ténèbres ; un domino noir masqué traverse un bal, s'arrête immobile quand on lui parle ; on voit dans ses yeux « luire une flamme », il répond d'une voix « sépulcrale autant qu'on le peut dire ». Le IVe et le Ve acte de *Le Roi s'amuse* ne sont qu'un long mélodrame. Le théâtre représente la masure de Saltabadil de façon qu'on voie du dehors tout ce qui passe au dedans ; il y a deux lieux sur la scène en même temps, et même trois, car la masure a deux étages et nous voyons ce qui se passe dans tous les deux. C'est un décor que le drame eût dû laisser au mélodrame. Bientôt le ciel se couvre, la nuit se complique d'orage et d'éclairs, des coups de tonnerre retentissent, dans ce milieu effrayant se passe une action épouvantable ; le bandit aiguise son couteau pour frapper l'hôte qui frappe à la porte ; on voit Triboulet venir et le bandit lui passer un cadavre empaqueté dans un sac ; Triboulet piétine sur ce sac qui contient sa fille. Il la reconnaît à la lueur des éclairs. La tragédie, on peut l'affirmer, n'a pas besoin, quelque système qu'elle adopte, de ces horreurs. Elle n'a peut-être pas besoin non plus des cinq cercueils, du drap noir, des pénitents, des cierges de Lucrèce Borgia, du cortège funèbre de Marie Tudor. Une fois dans cette voie, elle irait loin. Il faut que les plus grands spectacles de la tragédie soient les passions et l'intérieur de l'âme.

Le mélodrame est quelquefois dans la vie, mais il ne faut pas aller l'y prendre. Ainsi l'appareil du mélodrame peut paraître à sa place dans *Angelo*, à cause du lieu et du temps, mais pourquoi l'auteur choisit-il ce lieu et ce temps ? Le vrai drame dans *Angelo*, ce n'est pas sa situation de podesta aux mains de Venise, celle qu'il expose dans la première journée, mais sa situation de mari jaloux, altéré de punir une femme qu'il croit coupable. A quoi donc servent la porte secrète, la clé de Tisbe, l'homme du Conseil des Dix, si terrible qu'on meurt presque pour l'avoir regardé, et les allées et venues à travers les murailles ? Tout cet

appareil n'est donc qu'un accessoire mystérieux et effrayant, bon pour la foule du boulevard à laquelle le drame romantique a trop sacrifié. Homodei n'est dans le drame que pour dénoncer Catarina, elle pouvait être dénoncée autrement. Le mélodrame enlevé dans *Angelo*, il ne reste qu'une intrigue bourgeoise assez pauvre, rien d'héroïque dans les passions, rien qui exige des héros historiques ; le poison, le billot, la hache, l'espion, les portes secrètes : déguisement de cavalcade jeté sur une action trop nue.

III

A côté des accessoires de mélodrame, il y a le personnage de mélodrame dont le théâtre romantique a souvent fait usage.

Le personnage de mélodrame est ou bon ou méchant, c'est l'homme providentiel ou le traître. Le traître, l'espion, poussé par le ressentiment et poursuivant ténébreusement son œuvre de vengeance, a saisi tous les secrets de ceux autour desquels se meut sa haine ; il sait toute leur vie, il a la clef de toutes leurs portes. L'homme providentiel est un homme de cœur qui s'est donné une tâche, une réparation à faire, un crime à punir, et qui fait servir à une œuvre bonne les procédés que l'autre applique au mal.

Ce personnage ténébreux fait un grand effet sur la foule, il aide aussi beaucoup le poète embarrassé de son exposition en venant dire à un autre personnage : « Je sais tout, vous vous appelez ainsi, vous avez fait ceci et vous voulez cela. »

Simon Renard, par exemple, dans *Marie Tudor* est l'homme profond qui mène toute l'action comme un dieu invisible. Il tient les fils de l'intrigue, et combien compliquée ! Légat de l'empereur à Londres, il représente auprès de la reine d'Angleterre son futur mari, le prince d'Espagne. Or la reine a un amant, Fabiani. Cet aventurier,

Simon Renard doit le détruire. Tout le sujet est là. Comment s'y prend-il ? Comme Dieu, tout simplement ; il voit tout, il sait tout, il est présent partout, et il ourdit une machine compliquée comme un univers, qui s'appelle l'intrigue romantique.

Nous le voyons d'abord, préoccupé de son œuvre, errer à la recherche d'un homme, l'homme « difficile à trouver ». Il le cherche, comment ? En se promenant la nuit. Voici ce qui se passe sous ses yeux, fort à point. Paraissent l'ouvrier Gilbert et sa fiancée, Jane. Simon Renard voit tout, entend tout. Il entend donc que Gilbert aime Jane plus que la vie et que Jane ne l'aime qu'à moitié. Il apparaît pour se mêler à la conversation, prononcer des paroles effrayantes et disparaître. Ainsi l'Angely dans *Marion de Lorme*, pareil à ces diables qui sortent d'une boîte, se dressait pour prononcer d'une voix lugubre quelque prédiction fatale. Jane ramenée chez elle, Gilbert est abordé par un mendiant juif, autre personnage de mélodrame ; notez bien que Simon Renard invisible voit tout, entend tout. Ce Juif de mélodrame rôde, lui aussi, pour une œuvre ténébreuse, lui aussi sait toutes les petites affaires de chacun. Il ordonne à Gilbert de veiller autour de sa maison et d'accourir s'il entend crier main-forte. Gilbert éloigné de quelques pas, survient Fabiani ; le Juif *omniscient* lui raconte sa propre histoire à lui Fabiani, depuis Naples et Madrid ; il raconte même ce qui se passe dans la conscience de Fabiani, puis l'histoire des biens de lord Talbot que Fabiani s'est fait donner, l'histoire de Jane dont Fabiani sait la vie mystérieuse, et qu'il est en train de déshonorer afin qu'elle ne puisse jamais remonter à son rang ; enfin, et c'est là l'important, il lui parle de ces papiers, constatant la naissance de Jane, que Fabiani espère perdus à jamais, mais qu'il voudrait, s'ils existent encore, avoir en sa possession pour les empêcher de se produire ou les produire lui-même au moment favorable,

afin d'épouser Jane. Or ces papiers, le Juif les a ; il vient pour les vendre contre dix mille marcs d'or, somme royale, mais que Fabiani peut lui donner en lui donnant certain blanc-seing, dont le Juif connaît aussi l'existence, blanc-seing donné par la reine à Fabiani comme preuve d'amour. Fabiani, pour garder blanc-seing et papiers, le tue, et ne trouve pas les papiers ; le Juif mourant appelle au secours, Gilbert survient, l'homme a le temps de lui apprendre que Jane est fille de lord Talbot, lui montre les papiers qu'il a jetés loin de lui et lui dit : Venge-toi ! ce que Gilbert comprendra quand Fabiani, après l'avoir forcé à jeter avec lui le cadavre à l'eau, voudra le chasser pour entrer chez Jane. L'explosion de fureur de Gilbert inquiète Fabiani, qui a pris parti ; il donne à Gilbert sa clé pour que Gilbert entre chez Jane, Gilbert ramasse le poignard de Fabiani, accessoire qui va bientôt être utile, et comme dans son désespoir il s'écrie : Qui veut me venger de lord Cambrassil et prendre ma vie pour paiement ? survient Simon Renard qui, « faisant un pas », dit fort à point : Moi ! Et il emmène Gilbert. Or vous saurez que Simon Renard a ourdi à l'instant tout un plan ténébreux suggéré par le dieu du mélodrame : il dénoncera à la reine la trahison de Fabiani, la reine voudra se venger par la mort de Fabiani, une séduction n'est pas un crime suffisant pour le perdre, il faudra un crime de lèse-majesté ; c'est alors que Simon Renard soufflera ceci à la reine ; Gilbert abandonnera sa vie et son honneur pour sa vengeance ; on lui fera jouer le rôle d'assassin aposté par Fabiani pour tuer la reine, il accusera Fabiani, tous deux seront mis à mort. Ce plan compliqué se réalise en effet, et le poignard de Fabiani, conservé par Gilbert jusque chez la reine, sert de preuve décisive (?) contre Fabiani. Mais Simon Renard n'a pas fini son œuvre. Fabiani condamné, la reine contre tous veut le sauver, elle croit pouvoir se fier à Jane qui aimait Fabiani et lui donne pleins pouvoirs ; or Jane fait évader Gilbert au lieu de

Fabiani avec la complicité de maître Æneas. Simon Renard, qui a compris la faiblesse de la reine, excite une émeute que la promesse de la tête de Fabiani pour cette nuit peut seule apaiser ; mais la reine a rendu la tête de maître Æneas responsable de celle de Fabiani, et maître Æneas a rappelé le batelier qui sauvait Gilbert. En sorte que c'est Gilbert qui est sous le drap funèbre. Mais est-ce Gilbert? A partir de ce moment on ne comprend plus rien. Il semble que Simon Renard, qui soupçonne Gilbert sous le voile, et qui sort en disant : « Voyons donc », ait fait opérer une dernière substitution, et fait placer en effet Fabiani sous ce fameux voile, car c'est en effet Fabiani qu'on exécute, et Simon Renard, le *deus ex machina*, et quelle machine! avoue à la reine qu'il a tout conduit. Mais comment se fait-il que Jane croie avoir reconnu Fabiani sous le voile et parle de la voix de son cœur, alors que c'était bien Gilbert qui marchait à la mort, avant le dernier tour de passe-passe qu'opère Simon Renard? Mystère et romantisme, le lecteur y perd son latin et le spectateur encore davantage.

Don Salluste, dans *Ruy Blas*, est le pendant de Simon Renard ; il conçoit un plan d'aussi loin, mais pour le mal : c'est la quintessence du traître. Jamais Dumas lui-même n'a créé de personnage mélodramatique aussi invraisemblable. Il veut perdre la reine qui le chasse et fait venir don César pour lui proposer d'aider à le venger d'une femme. Il lui propose de lui payer ses dettes, et de refaire de lui « un beau seigneur d'amour. » César refuse ; mais quand Salluste entend la conversation de Ruy Blas et de César, le récit invraisemblable que fait le valet de son amour pour la reine lui inspire cette fois un plan bâti de toutes pièces. Voici ce plan.

Se servir de ce valet ambitieux qui aime la reine, le faire passer pour don César, qu'il va faire enlever et vendre aux corsaires d'Afrique, le pousser en cour, faire de lui l'amant

de la reine, surprendre la reine dans une situation telle qu'elle soit déshonorée. Le moyen ? survenir, quand elle aimera Ruy Blas assez pour se rendre à un appel pressant et commettre l'imprudence de sortir du palais. Ce rendez-vous, il faut qu'il soit donné dans la petite maison du faubourg qui est à Salluste, pleine de trappes et de portes secrètes. Il arrivera là comme le démon et tiendra dans ses griffes la reine d'Espagne déshonorée. Mais ce rendez-vous, Ruy Blas ne le donnera pas, car il aimera. Il faut donc que Salluste n'ait plus besoin de lui l'heure venue ; que Salluste puisse faire venir la reine. Comment ? Il fait écrire par Ruy Blas, secrétaire inconscient, ce fameux billet adressé, dit-il, à dona Praxedis, et qu'il fait signer César ; mais si Ruy Blas, une fois grand d'Espagne, ministre peut-être, refusait d'obéir, ne reconnaissait plus Salluste pour son maître ? Il faut donc avoir contre lui une preuve irrécusable ; et il fait écrire et signer à Ruy Blas cet étrange billet où Ruy Blas se reconnaît laquais et s'engage à servir son maître en bon domestique. Dès lors, le marquis de Finlas tient tous les fils dans sa main. Les personnages ne sont plus que des pantins qui lui obéissent. Ruy Blas devenu ministre et amant de la reine, il suffira à Salluste de se montrer pour tout faire crouler ; il a fait un prince du laquais, il refera un laquais du prince.

Il est inutile de faire sentir l'invraisemblance. Il n'est pas de scélérat capable d'ourdir en un moment une pareille trame, de tout prévoir et de tout préparer d'aussi loin. Les mesures de Salluste sont trop bien prises ; il ne croit pas un instant que Ruy Blas s'oppose à ses desseins, et il a tort.

Ce plan ne s'accomplit pas d'ailleurs sans de nombreuses traverses qui constituent le quatrième acte. C'est l'arrivée imprévue de César, l'idée qu'a Ruy Blas de prévenir la reine par Guritan ; mais tous ces incidents ne sont là que pour compliquer l'intrigue et amuser la foule. Ce IVe acte est du

grotesque pur, un intermède où se joue l'habileté éblouissante du mélodramaturge et la verve étincelante du poète, non sans inconséquences pourtant. Enfin don Salluste arrivera à temps pour tout réparer ; César escamoté une seconde fois, le drame, arrêté pendant un acte, marchera vers le dénoûment, dénoûment encore plein de surprises.

Pur mélodrame. Dès qu'il faut rattacher à la réalité cette histoire merveilleuse de valet amant d'une reine, l'invraisemblance éclate de toutes parts. C'est un rêve de poète qu'on a par force encadré dans une intrigue de Ponson du Terrail.

Homodei ressemble beaucoup à Salluste, dont il est une première ébauche. Ce sbire, qui a vainement poursuivi Catarina de ses déclarations, a juré de se venger. Comme Salluste veut que la reine d'Espagne soit surprise et deshonorée, Homodei doit arriver à ce que Catarina soit surprise avec son amant par son mari ; mais il veut qu'elle soit tuée par son mari, il veut la vengeance même, tandis que Salluste cherche surtout le plaisir de la vengeance. Il s'agit donc pour perdre Catarina de conduire Rodolfo chez elle, et de la faire surprendre par son mari ; mais c'est un peu simple pour des gens de Venise. Homodei trouve bien plus intéressant de les faire surprendre par Tisbe, de mettre les deux rivales aux prises. Tisbe appellera Angelo, Homodei en est sûr, et Rodolfo ne pourra plus s'en aller, car Homodei, espion du Conseil des Dix, connaît un passage secret par lequel il conduira Rodolfo chez Catarina sans lui enseigner le retour. Homodei aborde donc Rodolfo, avec l'indispensable exorde : Vous vous appelez Rodolfo, vous voulez ceci, vous avez fait cela, etc... Mais le plan d'Homodei manque une première fois par le crucifix qui sauve Catarina. Homodei lui-même est assassiné (il faut bien se débarrasser de lui dès ce moment), mais il a le temps de faire parvenir au podesta un billet de Rodolfo à Catarina. Fureur du podesta. Appareil mélodramatique d'une ven-

geance de podesta, le billot et la hache dans la chambre de Catarina transformée en chambre ardente. Mélodramatique encore le procédé qu'emploie Tisbe pour sauver Catarina : ce narcotique qui la fait passer pour morte ; aussi tout cela ne va-t-il pas sans de grandes invraisemblances ; comment Angelo, si soupçonneux, confie-t-il le soin de sa vengeance ? Comment accepte-t-il le poison de Tisbe, alors que Tisbe lui a raconté l'histoire de ses deux flacons ? C'est bien le même homme qui, sachant que le nom de l'amant de sa femme flotte entre Roderigo et Pandolfo, ne soupçonne pas ce Rodolfo qu'il connaît, le frère prétendu de Tisbe.

IV

Il y a deux manières de comprendre l'intérêt tragique, surprendre le spectateur ou l'émouvoir.

Prenons un exemple : la situation de Mérope levant la hache sur l'étranger qu'elle ignore être son fils. Le poète tragique a le choix entre deux genres d'intérêt : ou le spectateur ne sait pas non plus qu'Egisthe est le fils de Mérope, et il n'est point *ému*, mais il sera *surpris* avec Mérope ; ou il le sait, et il voit une mère lever la hache sur son fils qu'elle ne connaît pas ; il est évident que l'émotion est préférable à la surprise : et remarquez que le spectateur n'en sera pas moins ému par la surprise de Mérope.

Aussi le théâtre antique ne changeait pas les légendes connues du spectateur dont l'esprit, tranquille sur les incidents, était tout entier aux passions analysées. Euripide, qui change parfois la légende, nous avertit dans un prologue de ce que nous allons voir sur la scène.

Shakspeare fait comme l'antiquité. Où est le mélodrame dans *Hamlet* ? Le spectateur ne sait-il pas d'abord ce qu'ignorent les personnages de la pièce ? Ne connaît-il pas

les meurtriers du père d'Hamlet ? Le drame est tout entier dans l'âme d'Hamlet, sans autre incident que ses irrésolutions. Le roi tente un piège à Hamlet, il nous en prévient, Hamlet flaire le piège et se méfie. Hamlet tue Polonius, mais nous savons comme lui que Polonius était caché là. Dans le duel nous savons à l'avance que le fleuret est empoisonné. Quel imbroglio eût fait de tout cela le théâtre romantique ! De même pour *Macbeth ;* l'âme de Macbeth est à nu devant nous, nous voyons à quel crime il va se porter. Quand la vengeance arrive, elle n'est point un coup de théâtre ; le poète nous a transportés là même où elle se prépare. Dans le *Cid*, nous connaissons le mariage projeté, nous voyons la discussion naître, le soufflet venir. Un seul duel est le pivot de toute une action morale. Dans *Hernani*, ce ne sont que duels, surprises nocturnes, complots avortés, conspirateurs arrêtés, bandits courant dans les villes. Qu'est-ce que ce bandit, ce bandit plein d'honneur, aimé d'une grande dame ? Nous ne le saurons qu'au IV[e] acte par un coup de théâtre soudain. Qu'est-ce que cet inconnu qui se trouve aux prises avec lui, que surprend don Ruy Gomez ? Attendons qu'il ait produit son coup de théâtre en ôtant le grand chapeau qui lui couvre le visage, ou le grand manteau qui cache son costume : Dieu ! le roi ! Qui sera empereur ? Nous ne le saurons, comme don Carlos et palpitant avec lui, qu'au troisième coup de canon. Qu'est-ce que ce pèlerin qui vient chez don Ruy ? Attendons qu'il ait encore produit son coup de théâtre en s'écriant d'une voix « tonnante » : « Qui veut gagner ici mille carolus d'or ? » Le roi survient. Hernani va être pris ! Non, il y a une muraille à double fond. Mais don Ruy, menacé de mort par le roi, va vers son portrait, il va livrer Hernani ? Non, il continue son discours. C'est le bal chez Hernani. Quel est ce masque sinistre ? Attendons ; le bal finit ; voici les époux tout à leur bonheur ; mais quoi, encore le masque ? Enfin nous allons le reconnaître. Il est temps. Au denoû-

ment d'*Angelo,* nous ne savons pas que réellement Catarina n'est pas morte et nous avons, comme Rodolfo, la surprise du coup de théâtre. Qu'arrive-t-il ? La surprise qui nous saisit nous empêche d'être émus de l'émotion de Rodolfo, qui nous intéressait seule, si nous n'avions pas été stupéfaits du coup de théâtre ; à une émotion tragique on a substitué une émotion mélodramatique. Ainsi, le plus souvent, au lieu de nous montrer des hommes aux prises avec les fatalités de la vie, le poète nous met nous-mêmes aux prises avec ces coups du sort ; ce n'est plus le contre-coup de l'émotion du héros que nous ressentons, nous sommes nous-mêmes en proie à une émotion égale, et ainsi se dénaturent cette douce terreur et cette pitié charmante qui sont toujours le grand but de l'art. La terreur devient réelle et l'angoisse nous étreint.

Ce n'est pas que les émotions vraiment tragiques manquent dans le théâtre romantique ; on y trouve d'admirables scènes où le pathétique est grand sans le secours des surprises et des coups de théâtre. Ainsi la belle scène où don Carlos surprend la conspiration est dramatique, et pourtant le poète nous a prévenus que don Carlos a découvert la conspiration, au lieu de le faire apparaître soudain *ex machina*. Rien de plus dramatique que le Ve acte de *Marion de Lorme* et il n'y a pourtant aucune surprise ; il n'y en a pas pour nous dans la scène (III, 3) de *Le roi s'amuse* où Triboulet cherche sa fille : nous nous intéressons à ses anxiétés sans partager son ignorance. De même au Ve acte ; le poète s'est bien gardé de ne pas nous prévenir du jeu de théâtre qui consiste à faire tuer Blanche par Saltabadil, lequel la livre à Triboulet au lieu du roi : la surprise et la douleur de Triboulet en sont-elles moins tragiques ? Bien au contraire : alors que Triboulet triomphe encore, nous souffrons déjà pour ce misérable, fou de vengeance, et qui piétine le cadavre de sa fille en croyant frapper celui qui l'a deshonoré. Si nous étions

surpris avec lui, la stupéfaction tuerait l'émotion ; nous serions occupés de nous expliquer ce coup étrange, tandis que Triboulet pleure, lui, sans demander d'explications.

Dans *Lucrèce Borgia*, le poète nous a une fois pour toutes édifiés sur Gubetta, en sorte que partout où nous le verrons paraître, nous soupçonnerons un coup de la Borgia ; même la grande apparition de Lucrèce au dernier tableau a été préparée. De même nous pouvons être émus de la surprise de Gennaro, et surtout de la douleur de Lucrèce, quand les jeunes gens la démasquent, parce que nous savons que c'est Lucrèce ; quand don Alphonse présente à Lucrèce l'homme qui l'a insultée sur le fronton de son palais, et qu'elle reconnaît Gennaro, nous savons depuis longtemps que le coupable était son fils. Dans ces scènes, le poète a trouvé le vrai tragique. Pourquoi a-t-il ailleurs cédé au plaisir facile d'étonner la foule par des apparitions magiques ? Pourquoi s'est-il tant souvenu de Han d'Islande dans *Hernani* et *Marie Tudor* ?

V

Le mélodrame est entré dans le drame romantique avec *Henri III et sa cour*.

Dumas était né pour le mélodrame ; que sont ses romans, sinon un mélodrame perpétuel ? Déjà dans *Henri III*, l'emphase, la passion outrée, la férocité invraisemblable font du duc de Guise une sorte de possédé. Au premier indice, le soupçon, la fureur, la vengeance toute prête ne font qu'un ; ce sont coup sur coup des exclamations, des apostrophes, des cris furieux : « Qu'est cela ? Mille damnations, ce mouchoir appartient à la duchesse de Guise ! Voilà les armes réunies de Clèves et de Lorraine... Elle serait venue ici ! Saint-Mégrin... O Mayenne, Mayenne ! tu ne t'étais donc pas trompé ! et lui... lui... Saint-Pol !

Je vais... Saint-Pol ! Qu'on me cherche les mêmes hommes qui ont assassiné Dugast. »

Il se conduit envers sa femme avec une brutalité qui ne se dément pas, et exprimée en termes exagérés qui font justement le mélodrame : « On connaît Henri de Lorraine, et l'on sait qu'il a toujours chargé son poignard de réitérer un ordre de sa bouche. » Il veut forcer la duchesse à écrire pour Saint-Mégrin un billet de rendez-vous qui est un guet-apens. C'est simple et primitif. Mais comment l'y forcer ? Le farouche seigneur a du poison tout prêt, mais la duchesse accepte le poison ; que fera le duc ? il lui serre le bras avec son gantelet de fer, et cette torture obtiendra ce que n'obtient pas la menace de la mort : idée de mélodrame ; l'émotion physiologique se substitue à l'autre. Puis, forçant la duchesse à envoyer elle-même le billet, il renouvellera le stratagème de Néron dans *Britannicus*, en se cachant derrière une tapisserie, genre d'emprunt familier à l'auteur qui ne s'en défend pas dans la préface de *Charles VII*. Enfin le duc de Guise, fidèle à son tempérament mélodramatique, non content de faire égorger Saint-Mégrin, le fait étouffer, ironie sauvage, avec le mouchoir de la duchesse. En somme, ce n'est pas un caractère, c'est un fantoche. Qui dit caractère dit quelque chose de vivant et de divers. Le procédé qui consiste, en toute occasion donnée, à faire prononcer les paroles les plus cruelles, et commettre les actions les plus sanguinaires, est un procédé enfantin.

Les personnages sympathiques ont eux-mêmes des habitudes de truculence. Le doux Saint-Mégrin se coupe une mèche de cheveux avec son poignard ; ce poignard avait déjà servi de ciseaux au héros romantique, pour élargir les boutonnières récalcitrantes ; il lui sert ailleurs de cachet (Antony).

Dans le mélodramatique, Dumas va jusqu'au fantastique et au surnaturel ; le magnétisme et la magie lui servent.

Le rôle d'astrologue ou de Juif est une obsession du drame romantique. Depuis qu'Hugo en a mis un dans *Cromwell*, il n'y a plus de drame sans astrologue. Ruggieri dans *Henri III* est défectueux en deux points. Ruggieri est-il un vrai sorcier ? Cette supposition est trop enfantine pour le spectateur actuel. S'il n'est pas sorcier, comment lit-il l'avenir ? Simple prestidigitateur, il n'est pas digne du drame. Cette histoire de narcotique, de lit de repos qu'un ressort amène, d'alcôve ouverte aux yeux de Saint-Mégrin, c'est de la magie ; pur mélodrame ; mélodrame aussi le truc enfantin du mouchoir oublié par la duchesse, truc sur lequel repose toute l'action.

Les scènes où l'émotion physiologique est substituée à l'émotion psychologique ont beaucoup d'action sur la foule, c'est incontestable ; et les dramaturges romantiques, écrivant, à une époque de démocratie, plus pour la foule que pour une élite, ont été tentés par l'effet sûr et brutal. Ainsi la scène où la duchesse de Guise, pour empêcher les meurtriers d'entrer pendant que son amant s'enfuit, passe son bras de femme, en guise de barre, dans les deux anneaux de la porte, et se laisse affreusement meurtrir. Au lieu d'un mouvement de passion, nous avons un bras bleui. C'est d'ailleurs donner trop d'importance à une porte fermée dans un drame sérieux.

Henri III, c'est une intrigue mince en somme, mais tirant les yeux et qui se détache sur un fond de scènes historiques froides et longues, sans autre rapport avec l'intrigue même (1), laquelle se réduit à ceci : un homme force sa femme à donner un rendez-vous à celui qu'elle aime, et fait assassiner l'amant.

Dans *Charles VII*, les défauts romantiques se corsent. Le héros du drame, qui était dans *Hernani* un bandit, dans

(1) Depuis le livre de Vitet, on croyait l'histoire indispensable au drame et on en mettait partout.

Notre-Dame un Quasimodo, est, dans *Chàrles VII*, Yacoub, un africain, un Antony arabe, qui lui aussi se croit maudit, avec l'air fatal du fils dont la mère est morte en le mettant au jour. Cet air fatal et sa cause sont une invention de Chateaubriand qui eut toute une fortune.

Richard Darlington est un mélodrame d'un bout à l'autre. La donnée en est simple : un homme ambitieux et qui commet tous les crimes pour arriver à son but, personnage tout d'une pièce encore, comme le duc de Guise, comme Monaldeschi ; puis sa victime, qui est sa femme, ses dupes, et le personnage si cher au mélodrame, qui suit tous les actes du premier, qui sait tout, voit tout, mène tout. Il ne peut cependant empêcher le grand crime commis sur la victime innocente. Pour surcroît de mélodrame, ce personnage est le père, inconnu, de Richard Darlington, et ce père, qui cherche à prévenir les crimes de son fils, prenant parti pour la victime, use du seul moyen qu'il ait de punir Richard, il se démasque ; c'est le bourreau de Londres ! L'effet, d'ailleurs, est produit deux fois : il y a un prologue où ce père, encore amant de celle qu'il a séduite et fuyant avec elle, demande l'hospitalité au docteur Guy, chez qui la jeune femme met au monde le fils qui sera Richard. L'amant masqué est subitement démasqué par le père de la jeune fille qui survient tout à coup ; la jeune fille s'évanouit en reconnaissant dans son séducteur le bourreau de Londres. Comme on le voit, du bandit, du bouffon, le drame romantique tient à aller jusqu'au bourreau.

Le mélodrame est flagrant. Ce n'est pas à dire qu'il ne soit puissamment combiné. Richard Darlington est un chef-d'œuvre dans le genre inférieur qui cherche à produire les émotions brutales et violemment malsaines.

La *Tour de Nesle* est le type du mélodrame héroïque, comme *Antony* le type du mélodrame bourgeois. Rien n'y manque ; la quantité de mystère et de surprise est énorme. Deux des personnages, et non plus un seul, sont de ces

héros méchants tout d'une pièce, qui se jouent à machiner les plus abominables et les plus sombres complots. Ce sont Marguerite et Buridan. Tous deux n'obéissent qu'à leurs instincts mauvais, mais Buridan est plus sympathique parce que pour contenter son ambition il lutte contre la femme criminelle, moins criminel lui-même ; il prend même quelque temps le rôle de vengeur d'un innocent. Buridan est l'idéal du héros de mélodrame, celui qui compte toujours sur lui-même et sur le hasard, qui, même à deux doigts de sa perte, raille, triomphe et espère avec une ironie superbe. La continuité de cette ironie lui donne surtout une allure étonnante. Il est prêt à tout, jamais étonné des résultats les plus imprévus. La reine n'est que méchante et rusée. L'épouvantable imbroglio est le modèle du genre ; chacun des deux traîtres a tendu ses filets et s'y voit pris ; tous deux sont punis du dernier crime projeté, punis deux fois, punis dans leur cœur de père et de mère (étrange et seule affection qui leur reste) et arrêtés comme assassins. La trépidation et l'emphase du langage arrivent au dernier point. Le récit : « C'était une belle tête de vieillard », est célèbre. La passion outrée inspire à chaque instant aux héros du drame une formule restée célèbre elle aussi ; celui à qui l'on annonce un malheur épouvantable, éperdu de terreur, n'y veut pas croire, il veut même forcer le narrateur à dire le contraire : « Dis-moi que tu lui as volé cette lettre, dis-moi, etc... » — « Oh ! dis que ce n'était pas une croix, dis que ce n'était pas au bras gauche ! » Cela caractérise assez bien le style mélodramatique.

VI

C'est Dumas qui est responsable en grande partie de l'invasion du mélodrame dans le drame romantique. Le mélodrame est même tout ce que Dumas a apporté de nouveau

dans le drame. Pour le reste il n'est pas original, il copie Hugo ; le drame de *Christine* est plein d'imitations de *Hernani* et de *Marion de Lorme*, ajoutées après coup, par exemple la scène où Steinberg donne à Christine des nouvelles de Paris, le monologue de Christine (II, 2) imité de celui de don Carlos, les scènes où Paula et Sentinelli jettent à Monaldeschi un : *De ta suite, j'en suis* ! imité de Hernani, l'inévitable : *Quelle heure est-il* ? délayé par Christine en deux vers. Dumas n'était pas poète et tous les morceaux poétiques de Christine sont de l'imitation. La poétique aussi de *Christine* est inspirée d'Hugo comme celle de *Henri III* l'est de Vitet. Adoptant l'idée fausse de Cromwell, que le drame doit mettre en scène toute la complexité de l'homme réel, au lieu d'un caractère idéal, Dumas représente Christine sous tous les aspects ; et alors qu'elle ne joue vraiment dans le drame que le rôle d'une reine qui aime et qui se venge, Dumas tient à y représenter la reine amie des lettres, — de là le prologue où l'on voit Descartes malade, hôte de la reine, et cette conversation de Corneille et de la Calprenède avec Christine, — puis la reine chassant un ambassadeur et en accueillant un autre, détails épisodiques, inutiles et imités de Cromwell. Dumas ne peut se tenir non plus de faire allusion, comme Hugo dans *Cromwell*, à la révolution, à Napoléon, à Cromwell lui-même.

Le premier résultat de cette imitation des disciples a pu être d'encourager Hugo à persévérer dans cette voie. C'est ainsi qu'il arrive du bandit de *Hernani* au bouffon de *Le roi s'amuse*. Mais jusqu'ici on peut attribuer tout le mal aux défauts d'Hugo qui grossissent naturellement avec le génie comme une loupe avec le visage où elle est enracinée. Bientôt il n'est plus possible de douter des effets désastreux produits par le mélodrame de Dumas sur le drame romantique. Après Dumas imitateur d'Hugo, on verra Hugo imitateur de Dumas. La *Tour de Nesle* est jouée en 1832,

et dès l'année suivante, le drame romantique entre avec Hugo dans la voie, qui lui sera fatale, du mélodrame à outrance. A ce moment se place la série des trois mélodrames d'Hugo, qui sont en prose. *Lucrèce Borgia* trahit, malgré la puissante personnalité du poète, l'imitation de la *Tour de Nesle*. Hugo s'empare du personnage presque grotesque de Marie de Bourgogne pour en faire l'étrange création de Lucrèce Borgia ; il transforme habilement le caractère faux en une antithèse exagérée qui semble la suite naturelle de son système ; il allie aussi habilement que possible les deux natures, le monstre criminel et la mère touchante ; mais il adopte malheureusement dès lors tous les tours de passe-passe, tous les effets matériels, tous les spectacles étonnants, tous les déguisements, masques et dalles secrètes, tous les cris énervants du mélodrame. Ce que le caractère même de Lucrèce Borgia a d'exagéré, sa veine subite de clémence, est pris à Marguerite de Bourgogne (9e tableau, scène I). La pitié un peu sentimentale pour le monstre criminel, l'idée de justifier la femme perdue en la donnant comme une victime de la séduction de l'homme, est prise à Dumas ; l'idée de la reconnaissance entre le fils et la mère criminelle, quand le fils tombe victime de sa mère, est prise à Dumas ; il a seulement attendu que sa Lucrèce fût frappée pour la faire parler.

L'intrigue de Marie Tudor ressemble à celle de Christine ; les deux souveraines, amoureuses d'un favori, se montrent tour à tour reines hautaines ou femmes passionnées, et toutes deux, au moment suprême de la vengeance, faiblissent soudain. La tour de Londres, le billot et la hache de Marie Tudor empêchèrent à son tour Dumas de dormir jusqu'à ce qu'il eût composé *Catherine Howard*, jouée en 1834 ; chacun des deux auteurs romantiques renchérit sur l'autre : à son tour le philtre de Catherine Howard, qui paraît tuer et ne fait qu'endormir, ce philtre renouvelé de

Shakspeare, séduit l'auteur d'*Angelo* (1835) ; on trouve aussi dans *Angelo* la scène de jalousie terrible que joue le roi dans *Catherine Howard*. Comme Ethelwood, Homodei circule invisible dans les palais, passant par les murailles. Tout l'appareil mélodramatique servira dans *Ruy Blas* et les *Burgraves*, qu'il tuera ; car le mélodrame est avec les défauts personnels d'Hugo une des causes de l'avortement du drame romantique, qui eût pu se soutenir à côté de la poésie lyrique. Alexandre Dumas aurait été le mauvais génie du drame romantique, si les défauts même d'Hugo n'avaient été les premiers agents de décomposition : ce qu'il est juste de ne pas oublier. La chute des *Burgraves* et les événements politiques de 1848 à 1852 sauvèrent Hugo du mélodrame ; mais Dumas s'y endurcit, et quand les trucs du mélodrame furent usés à la scène, ils eurent encore beau jeu dans les contes merveilleux qu'on appelle ses romans.

LIVRE VIII

LA MISE EN ŒUVRE

(*Suite*).

I. Le caractéristique dans les caractères et l'expression. — II. La vraisemblance historique. Les caractères historiques : don Carlos, Louis XIII, François Ier. — III. Le costume et le décor. — IV. La Versification. La période classique et la période romantique. L'alexandrin du drame et le caractéristique.
Conclusion de cette étude.

I

Nous avons examiné dans le théâtre romantique les défauts qu'avait amenés dans la mise en œuvre des passions l'idée d'un poète surtout lyrique de donner autant de place, plus de place même au *drame de la vie* qu'au *drame de la conscience*, en sorte que le besoin de frapper autrement que par le développement des passions causa l'abus du lyrisme, des coups de théâtre et du mélodrame.

Il nous reste à étudier maintenant les détails de la mise en œuvre qui dépendent de l'introduction, dans ce drame, du caractéristique. Nous laisserons de côté le grotesque

qui est une exagération du caractéristique et que nous avons déjà étudié. Il nous reste à étudier comment le drame romantique caractérise ses héros, c'est-à-dire crée des caractères et non seulement des passions, c'est-à-dire donne aux personnages une existence moins abstraite que celle des héros classiques, comment il observe la vraisemblance historique, comment il comprend le costume, comment il comprend le décor. Enfin l'expression caractéristique sera encore ce qui rendra la versification romantique différente de la versification classique.

Le drame romantique caractérise ses héros d'abord en leur donnant un tempérament et une sensibilité physique. Ils nous révèlent, en même temps que le trouble de leur âme, le trouble de leurs sens et de leurs nerfs, et nous intéressent ainsi davantage à leurs passions et à leurs douleurs. Nous avons plus haut consacré un chapitre à l'expression physiologique des passions. Enfin le caractéristique est dans le style même. La vie extérieure, la nature, que le poète veut voir à côté de la vie intérieure des consciences, existent aussi pour ses héros ; dans leur langage, considéré comme la peinture de leurs passions, la nature, les objets extérieurs se reflètent (1).

Oh ! ce serait un crime
Que *d'arracher la fleur en tombant dans l'abîme.*
Va ! j'en ai *respiré le parfum !* C'est assez !
Renoue à d'autres jours tes jours par moi froissés...
Je rentre dans ma nuit. (Id. III, 4.)
Et que c'est douce chose
De *se parler d'amour la nuit quand tout repose !* (Id.)

Quand passe un jeune pâtre....
Tandis que nous allons, lui chantant, moi rêvant,

(1) En ce sens le caractéristique, opposé à l'abstraction dans l'expression des passions, confine au lyrisme. C'est presque tout un, en un sens, de dire que les héros romantiques expriment leurs passions dans un langage caractéristique et qu'ils les expriment dans un langage lyrique.

Lui *dans son pré vert,* moi *dans mes noires allées,...* etc.

Les vieux, dont l'âge éteint la voix et les couleurs,
Ont *l'aile plus fidèle...*

Ici je résumerai mieux la différence que met le caractéristique entre les deux drames, le classique et le romantique, entre les deux héros, entre les deux tirades, si je m'arrête à un seul drame, Ruy Blas, par exemple, à un seul personnage, Ruy Blas, et à une seule tirade.

J'admets naturellement le point de départ; je suppose, pour argument commun aux deux drames, classique et romantique, l'amour d'un valet pour une reine et d'une reine pour un valet, la haine mélodramatique de don Salluste, le rêve éblouissant fait par Ruy Blas et la chute soudaine de ce rêve. Dans le drame classique, nous n'aurions guère que des états d'âme, et la crise rapide. Dans le romantique, nous avons d'abord la poésie qui résulte des changements qu'amène le temps qui s'écoule. Entre chaque acte se passe un temps défini, appréciable. Voici que Ruy Blas, au IIe acte, de valet est devenu écuyer ; au IIIe acte, voici qu'il a grandi, il a la Toison d'or, il est devenu ministre et duc. Ajoutons que la liberté d'user du temps est celle dont abuse le moins l'art romantique. Puis nous avons encore l'intérêt qui résulte des changements de lieu. Nous voici à la cour, chez la reine, puis chez Salluste, puis dans la chambre du conseil. Ici peu de changements relativement ; mais, ailleurs, nous verrons à un intérieur féodal succéder un paysage, une rue la nuit, le spectacle éblouissant d'un bal dans un palais, la vue sombre de la place de Grève. Ce spectacle complète le spectacle moral sans attirer sur lui seul l'attention. Ce sera encore du caractéristique, ces incidents matériels, ces surprises, ces coups de théâtre, toutes ces choses enfin dont l'abus constitue le mélodrame, et qui, suivant que le poète en use ou en abuse, rendent plus vivante la psychologie dramatique ou la tuent.

Prenons le héros seul, Ruy Blas. Ce n'est pas l'homme en général, ni un être idéal. Il vit, il a un corps, il a une condition sociale, — il en a même plusieurs. Nous avons une idée de son éducation, de son tempérament, de ses rêves, de ses déboires. Il a été boursier de collège, il a fait des vers. Il a eu faim. Il a chaud ou froid. Il a dormi en plein air. Il serre la main des gens qu'il rencontre. Il cueille des fleurs, escalade les grilles pour déposer des bouquets sur les bancs ; il n'y a guère de fleurs, de grilles ni de bancs pour les héros classiques. Il a une belle écriture. Il se blesse et porte le bras en écharpe, il se trouve mal. Il ramasse un mouchoir et ferme une fenêtre. On le voit en grand costume et en déshabillé ; il prend son chapeau pour sortir. Il veille chez lui avec une lampe. Dans les moments de crise, il oublie le jour du mois, il a mal à la tête, il cherche ses idées, mais réellement : quand le héros classique dit : « Où suis-je ? que vois-je ? » c'est un peu une façon de parler.

Une scène nous montrera le caractéristique dans l'expression.

ACTE V. — SCÈNE I.

RUY BLAS, *seul.*

C'est fini. Rêve éteint, visions disparues !
Jusqu'au soir au hasard j'ai marché dans les rues (1).
J'espère en ce moment. Je suis calme. *La nuit*
On pense mieux (2). *La tête est moins pleine de bruit* (3).
Rien de trop effrayant sur ces murailles noires (4).
Les meubles sont rangés, les clés sont aux armoires.
Les muets sont là-haut qui dorment. La maison
Est vraiment bien tranquille (5). Oh ! oui, pas de raison
D'alarme. Tout va bien. Mon page est très fidèle.
Don Guritan est sûr alors qu'il s'agit d'elle.
O mon Dieu ! n'est-ce pas que je puis vous bénir,
Que vous avez laissé l'avis lui parvenir,
Que vous m'avez aidé, vous, Dieu bon, vous, Dieu juste,
A protéger cet ange, à déjouer Salluste,

Qu'elle n'a rien à craindre, hélas ! rien à souffrir,
Et qu'elle est bien sauvée, et que je puis mourir ?
Oui, meurs maintenant, lâche ! et tombe dans l'abîme !
Meurs comme on doit mourir quand on expie un crime !
Meurs dans cette maison, vil, misérable et seul !
Meurs avec ta livrée enfin sous ton linceul !
— Dieu ! Si ce démon vient voir sa victime morte !...

(*Il pousse un meuble de façon à barricader la porte secrète.*)

Qu'il n'entre pas du moins par cette horrible porte !
— Oh ! le page a trouvé Guritan, c'est certain,
Il n'était pas encor huit heures du matin (6).
— Pour moi, j'ai prononcé mon arrêt, et j'apprête
Mon supplice, et je vais moi-même sur ma tête
Faire choir du tombeau le couvercle pesant (7).
J'ai du moins le plaisir de penser qu'à présent
Personne n'y peut rien. Ma chute est sans remède !
Elle m'aimait pourtant ! — *Que Dieu me soit en aide !*
Je n'ai pas de courage ! (8)

(*Il pleure.*)

Oh ! l'on aurait bien dû
Nous laisser en paix ! (9)

(*Il cache sa tête dans ses mains et pleure à sanglots.*) (10.)

Dieu !

(*Relevant sa tête et, comme égaré, regardant la fiole.*)

L'homme qui m'a vendu (11)
Ceci me demandait quel jour du mois nous sommes (12).
Je ne sais pas. J'ai mal dans la tête (13). *Les hommes*
Sont méchants. Vous mourez, personne ne s'émeut (14).
Je souffre ! — Elle m'aimait ! — *Et dire qu'on ne peut*
Jamais rien ressaisir d'une chose passée (15).
Je ne la verrai plus.....

Pour avoir à peu près le schema de la scène classique correspondante, on supprimera les mots en italiques. Voici les réflexions qui se présentent, si nous analysons de près le détail.

(1) Ce vers marque un égarement physique que le personnage classique n'éprouve guère. — (2) Il ne ferait pas sur lui cette observation physiologique. — (3) Il n'éprouverait pas cette sensation physique. — (4) (5) Il ne serait

pas ainsi attentif aux objets extérieurs pour chercher dans le calme ambiant un prétexte à ne pas s'alarmer. C'est de la psychologie très délicate, très aiguë. — (6) L'heure n'existe guère pour le héros classique. — (7) Il n'emploie pas ces images caractéristiques pour exprimer des idées abstraites. — (8) Il n'a pas ce manque de courage très humain. — (9) Il n'a pas ces faiblesses qui inspirent à l'homme, redevenu enfant devant la douleur, des mots d'enfant. — (10) Il ne sanglote pas. — (11) Il n'achète pas de poison ; il en a. — (12) Le jour du mois n'existe guère pour lui. — (13) Il n'a jamais mal à la tête. — (14) Il ne fait point ces observations cruelles, et ne cherche point ces mots qui peignent d'une manière si caractéristique le désespoir. — (15) Il n'a point de ces réflexions si familières et, pour cette raison, si mélancoliques sur la vanité du bonheur ; il philosopherait dans un langage plus général.

II

Soit que le poète tragique conçoive d'abord des passions et des caractères abstraits et leur cherche ensuite un corps dans le passé, soit qu'attiré par les grandes figures du passé, il mette ensuite dans les personnages choisis un caractère, il est certain qu'il ne peut ni ne doit s'enchaîner à la réalité historique, et que, fît-il une œuvre historiquement fausse, il peut faire une belle tragédie.

Mais peut-on admettre un travestissement de l'histoire, si grandiose qu'il soit ! Non, évidemment. Quelle sera donc la mesure ? Le poète devra avant tout ne pas dénaturer absolument le caractère dans son essence ; l'ambition ne peut devenir du désintéressement, la cruauté de la grandeur d'âme, la force d'âme de la faiblesse, le courage de la lâcheté. L'œuvre d'art, qui n'est pas tenue d'être exactement vraie au sens vulgaire, est tenue à ne pas mentir.

Mais, cette condition respectée, le poète peut négliger les details qui le gênent, et composer à sa manière un caractère vivant qui ne blesse pas les idées reçues. Quelquefois l'histoire elle-même hésite sur un caractère entre deux opinions ; évidemment le poète aura le choix.

Les personnages ne peuvent tous être pris dans l'histoire ; et en particulier l'amour, qui apparaît avec des caractères nouveaux dans la tragédie moderne, a dû être placé le plus souvent dans un personnage non historique, ou tout au moins peu historique ; malgré le précepte de Boileau :

Et toujours aux grands cœurs donnez quelque faiblesse,

il n'est pas toujours facile de montrer dans un personnage historique le côté de son âme que l'histoire néglige.

Déjà, dans la liste des personnages d'une pièce classique, il s'en trouve souvent d'inventés, ou, ce qui revient au même, le nom seul se trouve dans l'histoire, par exemple la femme d'Horace, Maxime, Néarque, Sévère. Le XVII[e] siècle a pourtant osé rendre amoureux les plus farouches héros de l'antiquité, et c'est un de ses défauts. Le XIX[e] siècle y tombera moins, en inventant davantage. Il donnera presque toujours le rôle d'amoureux à des personnages imaginés ; et, dans le drame comme dans l'opéra, la formule est à peu près celle-ci : les grands premiers rôles sont les personnages historiques, les jeunes premiers sont inventés ou empruntés à la chronique privée.

Le rôle donné aux personnages historiques varie suivant les temps et les auteurs, car ici interviennent les opinions diverses sur les rois. Corneille a représenté les rois soit comme des modérateurs, soit comme des personnes cruelles ou grandes ou clémentes ; il n'y avait à son époque aucune raison de les détester ni de les adorer. Louis XIII était un prince neutre ; c'est à son image que les rois du *Cid* et d'*Horace* sont d'honnêtes souverains, fort sages et

conciliateurs. Auguste est une grande âme, le roi d'Egypte un politique faible et lâche. Racine a sous les yeux Louis XIV, et son objet est surtout de peindre l'amour : aussi fait-il les rois et les princes amoureux plutôt que grands. Ainsi Pyrrhus, Oreste, Achille, Mithridate, Néron. Aucun parti pris. Mais avec le romantisme et la démocratie la situation des rois va changer ; ils perdent dans l'art un peu de leur prestige. On a même pu accuser le théâtre romantique d'avoir épousé les passions populaires et usé de partialité envers les rois ; mais en pouvait-il être autrement à une époque de révolutions, et dans un siècle qui a perdu sur la noblesse, le rang, la naissance et le droit divin, toutes ses illusions ? Le prestige extérieur enlevé, il restait malheureusement trop apparent que les rois sont loin souvent d'être les personnes les plus intelligentes et les meilleures de leur royaume : la distinction s'est faite entre le mérite de la fortune et celui que l'homme né de rien peut acquérir dans la lutte ; et il n'est resté aux rois qu'un mince bagage de valeur personnelle. Nous ne sommes plus à l'époque des luttes romantiques, et vraiment nous ne pouvons reprocher d'être injuste à cette tragédie nouvelle. Que le pouvoir ait interdit *Le Roi s'amuse* à cause de François Ier, *Marion de Lorme* à cause de Louis XIII, nous le comprenons ; mais s'il avait raison, le poète n'avait pas tort. A vrai dire, les rois ne sont pas beaucoup plus maltraités là qu'ailleurs ; j'avoue qu'il y a plus de souverains mauvais que de bons dans le théâtre romantique, mais n'est-ce pas la proportion naturelle ? et chaque roi pris à part n'est pas traité avec injustice.

Qu'est-ce que don Carlos dans *Hernani* ? C'est Charles-Quint jeune, c'est le bouillant roi d'Espagne qui songe déjà à l'empire et qui songe encore à l'amour ; selon la tradition classique, l'auteur l'a pris dans un moment de crise : l'amour lutte en lui contre l'ambition ; les passions de la jeunesse vont céder à la grande passion de l'âge

mûr ; et si l'amour doit céder, c'est que l'amour des princes n'est qu'un amour léger, qu'une galanterie, qu'une succession de caprices impérieux, comme chez tous les gens qui n'ont qu'à choisir pour satisfaire leurs passions et dont l'âme sollicitée par une foule de jouissances n'a pas le temps de concevoir un long désir.

Cette conception ne porte aucun préjudice au Charles-Quint de l'histoire. Les circonstances, les détails qui l'entourent et la peinture même du caractère font suffisamment reconnaître Charles-Quint jeune, et rien ne blesse l'idée générale qu'on peut se faire de lui d'après l'histoire ; il remplit donc les conditions d'un caractère historique de drame.

Les considérations historiques contenues dans le fameux et trop long monologue sont certainement excellentes : c'est le meilleur morceau du drame ; l'appréciation idéale des rôles du pape et de l'empereur est plus en situation que les réflexions de don Carlos sur le peuple et les révolutions ; tout le passage qui va depuis : « Les hommes, c'est-à-dire une foule, une mer », jusqu'à : « Gouverner tout cela... » est évidemment inspiré par les événements de 1829 et 1830 ; mais on pourrait pourtant justifier ces réflexions de don Carlos, car on a vu de tout temps des émeutes populaires renverser des chefs de peuples ; il est difficile de dire avec certitude : le poète n'eût pas écrit ce morceau-là il y a un siècle.

Louis XIII est peint tel qu'il était vers la fin de sa vie, malade, ennuyé, sans beaucoup de volonté, laissant faire son ministre parce qu'il sent en lui de grands desseins et une âme supérieure, lui confiant toute sa royauté, avec la répulsion instinctive de l'homme bon et faible pour les moyens cruels et sanglants que Richelieu emploie. Louis XIII est d'ailleurs, dans l'histoire, une figure pâle et peu distincte ; sa personne et sa volonté ont fort peu paru dans son règne, il était malade ; la seule ques-

tion qui ait été soulevée à son propos, dans ce temps où l'on cherche du nouveau à tout prix, est de savoir s'il a été dominé par son ministre ou s'il l'a volontairement soutenu, s'il l'a gardé malgré lui, au point même de conspirer lui aussi contre Richelieu, ou si, plus profond qu'on ne le croit, il a toujours compris la supériorité de celui-ci sans s'en offenser. Le livre intéressant de M. Marius Topin ne prouve pas grand'chose en fin de compte ; tout au plus montre-t-il qu'il faut se garder d'exagérer la faiblesse de Louis XIII et de le donner comme terrifié par Richelieu ; mais il ne faut pas non plus transformer Louis XIII en politique profond et lui prêter les vues du cardinal ; tout le monde s'accorde à penser que Louis XIII gardait à regret son ministre, mais le gardait parce qu'il ne pouvait méconnaître en lui le plus ferme soutien du trône contre les seigneurs.

Le poète dramatique n'a pas à se préoccuper de ces discussions, surtout quand il s'agit d'un prince qui ne peut avoir, même dans un drame, qu'un rôle effacé. Le caractère de Louis XIII prête aux deux opinions, c'est un fait, et c'est même la meilleure preuve qu'il n'avait qu'un caractère indécis. L'histoire prouve qu'il a laissé périr ses meilleurs amis, et si ce n'est pas d'un romain, c'est d'une âme faible ; la puérilité de ses occupations et de ses préférences en fait d'amis est encore un témoignage contre lui.

A. de Vigny et Victor Hugo l'ont fort probablement fait meilleur qu'il ne fut ; car le Louis XIII de *Marion de Lorme* est bon au fond. Ce caractère complexe, quoique si pâle, est traité avec une grande finesse. Il y a dans Louis XIII le roi qui soutient son trône et le seigneur qui voit à regret un prêtre décapiter des seigneurs ; il semble qu'il pressente le plus tragique et le plus fatal résultat de l'œuvre de Richelieu ; le roi n'était que le premier seigneur du royaume, et quand tous les seigneurs seront abattus, pour-

quoi épargnerait-on le plus grand ? Hugo a très bien dessiné le portrait idéal, sinon absolument vrai, du moins vraisemblable, ce qui est tout, de ce roi mélancolique, habillé de noir, malade, qui a « bien assez de vivre sans régner », qui s'avance en s'étirant les bras et se plaignant d'avoir mal dormi ; jaloux de son ministre et n'osant lui résister, triste d'être effacé par lui, joyeux de lui jouer un bon tour, disant du mal de Richelieu dans l'intimité et le soutenant publiquement, toujours sur le point de sacrifier la raison d'Etat à la fauconnerie, aimant ses amis et n'osant les disputer à la hache du cardinal, chaste et timide avec les femmes. C'est le personnage le moins bruyant et le plus vivant peut-être du théâtre d'Hugo.

Le Roi s'amuse est franchement une satire. Qu'elle ait été inspirée par les idées révolutionnaires de 1830, ce n'est pas douteux ; mais le poète romantique n'a pas travesti l'histoire. François Ier a été un brillant débauché, un chevalier, un protecteur des arts. La fête qu'il donne nous montre du premier coup le roi tel qu'il était en paix ; nous avons sous les yeux cette cour où les poètes sont bien traités. François Ier nous apparaît bientôt comme un débauché voluptueux et délicat à ses heures, sinon toujours ; il est poète épicurien et poète sentimental ; il est raffiné et blasé ; dans les moments et dans les endroits où il se compromet le plus, il garde encore un certain vernis de gentilhomme ; l'auréole de gloire qui l'environne n'a pas été écartée systématiquement par le poète ; rappelons la tirade de Triboulet :

L'homme de Marignan..... (V. 3.)

A part Charles-Quint, François Ier et Louis XIII, les autres personnages historiques de Hugo n'appellent aucune réflexion. Ainsi, peu nous importe que Marie Tudor ait plus d'amants dans le drame que dans l'histoire. Tant que les faits allégués ne déshonorent pas une mémoire, la

vie des personnages élevés contient des dessous assez obscurs pour que le poète suppose, sans grand scandale, à celui-ci une maîtresse, à celle-là un amant. En somme, Marie Tudor est-elle diminuée par le drame d'Hugo ? Ne lui a-t-il pas au contraire donné une superbe allure ? Néanmoins nous accorderons qu'Hugo eût dû montrer ses auteurs et citer la chronique même scandaleuse à propos de *Marie Tudor*.

Il y a un assez grand déploiement d'histoire dans deux des drames de Dumas qui peuvent nous intéresser ici : *Christine* et *Henri III* ; mais c'est précisément le trop d'histoire qui gâte tout. Il nous importe peu de savoir si tout ce qu'on nous dit au théâtre est l'exacte vérité historique, mais si les passions sont bien étudiées, c'est-à-dire précisément si le poète a su transformer et grandir son héros. La quantité de Vitet que Dumas a mise dans son *Henri III* n'en fait pas même un caractère bien dessiné.

La vérité historique est en grande partie négligeable, de même que le caractère national. Les classiques du XVIIe siècle ont fait des Grecs qui ne sont pas toujours Grecs ; un Français ne peindra jamais que la nature humaine vue par un Français ; l'art dramatique ne peut que perdre à la reconstitution historique. Plus le poète voit la passion en philosophe, plus il remontera loin afin de choisir un héros très indéterminé ; les classiques prennent Oreste ou Néron. On peut choisir des héros plus dessinés par l'histoire, et y mettre encore beaucoup de vérité générale ; mais s'il va jusqu'à prendre des types tout faits, le poète est un esclave, il copie, il ne peut créer.

III

Quand le théâtre classique emprunte ses personnages à l'antiquité, il ne songe même pas à leur donner le costume

de leur temps : c'est une preuve frappante du peu d'importance qu'a le costume dans un art qui peint les passions au moyen de la parole et avec un minimum d'action. Nous savons par les gravures et les textes du temps que les tragédies de Corneille se jouaient en chapeaux à plumes; il fallut les efforts de Voltaire et de Lekain pour qu'on adoptât les toges romaines et les tuniques grecques ; nous savons aussi que la scène était encombrée, sous Louis XIV, de spectateurs qui ne laissaient pas de place à l'action, et Voltaire raconte que le spectre de Sémiramis avait grand'peine à se frayer un passage à travers les bancs. C'est que la tragédie classique se réduisait sans peine à la récitation d'une étude poétique des passions.

Les poètes dramatiques se préoccupent davantage du costume à mesure que le système se modifie, et si Voltaire tient au costume antique, c'est que sa tragédie donne déjà plus de place à l'action.

Néanmoins, la tragédie ne peignant pas les mœurs historiques, le fond étant toujours l'étude de l'âme humaine dans ce qu'elle a d'éternel, la négligence au sujet du costume ne peut atteindre la tragédie dans ses œuvres vives. Il en est de même pour la grande comédie, qui peint la nature humaine, et non les mœurs. Elle pourra tirer du costume quelque agrément, mais elle pourra aussi s'en passer.

Le théâtre romantique, qui, cherchant davantage le caractéristique, emprunte ses personnages à une époque plus voisine et plus connue de nous que l'antiquité, avait à se préoccuper du costume plus que les classiques, et puis une certaine vérité de costume fait partie du minimum de vie réelle nécessaire pour que le personnage tragique ne soit pas qu'une abstraction.

Les différences que le sort, que le malheur met entre les hommes sont rendues sensibles par le costume ; le costume, qui frappe les yeux dans les pompes du monde réel, doit évidemment avoir sa place dans le monde imaginaire du

théâtre qui condense le premier. Les Grecs, qui se sont toujours préoccupés de l'esthétique dans le vêtement, durent apporter les plus grands soins au costume tragique; pour le parti qu'ils tiraient de la richesse des vêtements opposés à la pauvreté, nous savons qu'Euripide abusait même des haillons afin d'exciter la pitié.

Corneille et Racine eux-mêmes, quand ils concevaient leurs pièces, voyaient, dans le monde créé par leur imagination, un autre décor que les bancs de la scène, et d'autres costumes que ceux dont la mode habillait les acteurs de leur temps. Les tragédies du XVII[e] siècle ne portent à ce sujet aucune indication. Shakspeare, lui non plus, ne met pas l'indication des costumes, Schiller le fait lorsque le costume indiqué doit avoir un rôle dans l'effet général : ainsi un costume de deuil, un voile ; il marque quand il faut un costume de guerre, un costume de cour. Beaumarchais fait précéder ses drames d'indications de costumes qui sont de véritables analyses du caractère et du tempérament de ses personnages.

De Vigny a écrit pour *Chatterton* une notice intitulée : *Caractères et costumes* ; le costume est adapté au personnage plutôt qu'à l'époque ; il est surtout destiné à traduire sous une forme visible la psychologie des personnages. Ainsi le costume noir, sévère, les cheveux sans poudre, l'air à la fois militaire et ecclésiastique de Chatterton font visible aux yeux ce caractère énergique, grave et passionné dans ce corps épuisé ; la jeune et touchante Kitty Bell, mélancolique et gracieuse, porte un costume simple, élégant et élégiaque, un chapeau romantique, « à la Paméla », une longue robe de soie grise, des rubans noirs et de longs cheveux bouclés. Le quaker a un habit couleur noisette, ni triste ni folâtre ; John Bell, la mise peu élégante et étoffée de l'homme sorti de rien et enrichi ; lord Beckford a une cravate brodée, habit riche, veste de brocart, canne à pomme d'or, et lord Talbot un élégant costume

de chasse. L'auteur dramatique a pris soin de régler jusqu'à la place de ses personnages, en un mot de présenter aux spectateurs le tableau de la vie tel qu'il l'a conçu, le drame tel qu'il l'a vu vivre et s'agiter.

Le théâtre romantique annonça d'abord la préoccupation du costume ; il la porta à l'extrême tant que dura la lutte romantique, par réaction contre le classicisme. Dans *Cromwell*, il y a orgie de costume, orgie de richesse et d'archéologie : l'auteur s'est donné une peine inouïe pour décrire les dernières modes de 1657, costumes de Têtes Rondes, costumes de cavaliers élégants, costumes de puritains et d'orthodoxes, costumes de militaires, costumes de fous, la garde des épées, la coupe des cheveux et des perruques. Il y a des pages entières sur le mobilier, sur la suite et le costume des ambassadeurs, les accessoires de cérémonie.

Dans les drames suivants, au contraire, l'auteur de *Hernani* ne s'est préoccupé, à propos du costume, que de quelques principes qui doivent diriger l'acteur et le costumier ; il s'est tenu loin de ses propres théories et de l'exactitude érudite que nous avons vue depuis, exactitude qui est allée jusqu'à rechercher les reliques authentiques et faire de la scène un musée d'antiquités.

La richesse du costume sert à distinguer les rangs sociaux, au théâtre comme dans l'histoire. La richesse éblouissante montrera le rang suprême de la fortune ou du pouvoir ; la richesse sobre distinguera les hommes de mérite dans les rangs élevés, les vieillards ; la richesse extravagante distinguera le parvenu ou le débauché.

Le poète romantique ne décrit pas les costumes dans leur détail, il indique seulement que les personnages doivent avoir le costume de l'époque ; par cette indication il entend que les costumes soient vrais, mais d'une vérité artistique et non archéologique.

C'est un instinct de grand artiste qui le conduit d'ailleurs dans ses indications de costume. Quoi de plus précis et de

plus large à la fois que ces indications pour François Ier : Le roi tel que l'a peint Titien, — et pour le bouffon tragique : Triboulet, tel que l'a peint Boniface ? Nombre de costumes ne sont indiqués que très brièvement et sans que le poète aille s'immiscer dans le métier du costumier. Le costume lui sert à affirmer aux yeux ses antithèses : ainsi les seigneurs de la fête de François Ier doivent être « superbement vêtus », indication non négligeable, car au milieu de ce luxe nous allons voir apparaître le costume noir du vieux comte de Saint-Vallier. La reine *Marie Tudor* est « splendidement vêtue », et son favori Fabiani porte « un magnifique costume », non seulement parce que cela convient à leur rang, mais parce que l'intention du poète est que nous soyons frappés par tout le spectacle extérieur de la richesse et de la grandeur : tout à l'heure nous verrons apparaître Gilbert et Jane, c'est-à-dire le peuple, l'amour vrai et pur sous des habits pauvres.

Par le costume se peint ainsi aux yeux la vie avec ses disparates, une époque avec ses aspects divers. C'est ainsi que dans *Marion de Lorme* nous aurons le costume simple et plébéien de Didier, le costume royalement triste de Louis XIII, puis le « petit costume du magistrat » de Laffemas, à côté du « riche costume de cour » de Bellegarde, « avec toutes les broderies et toutes les dentelles », indiquant le personnage banal, l'habit à la dernière mode de Saverny marchant au supplice, qu'efface à son tour la vision rapide de la soutane rouge. Voilà tout un règne, le cardinal et ses victimes, ses suppôts, son royal esclave, le jeune seigneur rebelle et le grand seigneur d'antichambre.

Après la différence de richesse, la différence de couleur est encore, pour le poète dramatique, le moyen de produire un effet moral, d'adapter le costume au caractère, à l'âge, à la passion dominante du personnage ou aux circonstances pathétiques.

Le blanc éveille en nous l'idée du calme de l'âme, de la

pureté immaculée, de l'innocence ; la vierge, l'épouse sans tache seront vêtues de blanc, c'est dans le théâtre de Victor Hugo une formule uniforme. Sans aucune autre indication superflue, dona Sol est « en blanc » jusqu'au dernier acte, où elle entre avec Hernani en « magnifique habit de mariée » ; Blanche, la pure victime du caprice royal, est « vêtue de blanc ». Les exceptions à cette formule sont voulues par le poète : ainsi Catarina n'est pas en blanc, mais en « costume de femme noble vénitienne », car l'épouse qui aime un autre homme que son mari ne peut porter au théâtre la virginale livrée des femmes sans tache ; Marion, qui porte au premier acte un « négligé très paré » de femme galante, apparaît au IIe acte dans la « robe blanche » dont elle peut à présent se vêtir, et qui marque, selon l'expression du poète, sa seconde virginité. La reine Maria de Neubourg porte dans le drame trois costumes, et c'est toujours le même art délicat et pathétique jusque dans ces détails extérieurs : au Ier acte, dans la pompe de la majesté royale, alors qu'elle apparaît à Ruy Blas, le « ver de terre », comme une « étoile radieuse », où son désir ose s'élever, elle est vêtue magnifiquement, la couronne en tête, et sur la couronne le dais ; mais sous la splendeur royale il y a une faible et jeune femme, de goûts simples, malheureuse dans ce palais sombre, et nous allons la voir au milieu de ses femmes regrettant son pays et émue par le chant des lavandières qui vient de la vallée ensoleillée, vêtue de blanc, mais comme une reine ou une madone ; la robe est en drap d'argent, et c'est cette jeune femme en blanc qui va laisser tomber de son corsage le lambeau de dentelle sanglante par où se révèle au page le chaste amour qu'elle nourrit sans en être souillée. C'est aussi en robe blanche, que, toujours pure, épouse immaculée, elle avouera à Ruy Blas l'amour qu'elle a pour lui, et, toujours reine, elle portera le petit diadème en dentelle d'argent, le bracelet d'or avec un aigle ciselé, qui, lorsqu'elle a

quitté Ruy Blas, rayonnent dans le souvenir enivré de l'amant loyal.

Le noir a, comme le blanc, diverses significations suivant l'étoffe employée et le genre de costume.

Les vêtements de deuil doivent être d'étoffe mate et de coupe sévère pour n'éveiller aucune idée et ne pas gêner l'impression produite par la couleur noire.

Le velours noir ou la soie noire, avec leurs chatoiements et leur éclat, sont le costume des gens sérieux, de l'âge mûr et de la vieillesse, de la richesse sobre, de la grandeur grave, tandis que les autres couleurs éveilleront pleinement des idées de gaîté, de richesse et d'orgueil.

Le costume noir, en dehors de sa signification de deuil, accentue la sévérité de *laudator temporis acti* dans le marquis de Nangis, qui non seulement est en noir, mais « à la mode de Henri IV ».

Il faut à don Ruy son costume noir, quand, au Ier acte, il apparaît aux yeux de Hernani et de dona Sol comme la statue de l'hospitalité insultée ; quand, au IIIe acte, après avoir fièrement énuméré les hauts faits de sa race, il offre sa tête blanche au jeune despote jaloux ; il faut au comte de Saint-Vallier, quand il apparaît au milieu de l'orgie royale, le costume noir qui fait une tache sombre sur l'éblouissante bigarrure des habits de cour.

Le costume noir convient encore à la grandeur un peu morose : Louis XIII est « tout en noir, pâle, avec le Saint-Esprit au pourpoint et au manteau » ; et comme le noir va bien à ce roi toujours malade et toujours triste, triste de sa propre faiblesse ; il porte lui aussi un deuil, celui de sa noblesse féodale ; mais c'est un deuil sobre et élégant, un deuil que l'on peut mener à la chasse au faucon, un deuil en petit manteau, avec la plaque de diamants qui étincelle.

C'est aussi le noir de la richesse sobre, de la virilité sérieuse, du bonheur grave, le noir sans tristesse, le noir chatoyant du velours et de la soie, rehaussé par le collier d'or,

qui convient à l'époux de dona Sol, quand le costume du montagnard est tombé, quand le bandit a fait place au grand seigneur, quand Hernani est redevenu Jean d'Aragon ; c'est aussi le costume de Ruy Blas devenu premier ministre ; « il est vêtu de velours noir », la toison d'or au cou ; puis pour la scène du conseil, où il représente la royauté, où il doit écraser les ministres de son génie et de son pouvoir, il porte par-dessus le costume noir « un manteau de velours écarlate ».

Le même Ruy Blas, au IV[e] acte, chez lui, à cette heure suprême, où le ministre sent sa grandeur s'écrouler, où le sujet fidèle et l'amant loyal tremble d'effroi en voyant qu'il va écraser sous sa chute la reine innocente, porte « le costume noir sans manteau et sans la toison ».

Enfin le noir est la mise qu'il faut au plébéien grave et attristé, à l'enfant trouvé, penseur et poète, à l'amoureux tourmenté par le doute ; le déguisement espagnol accentuera la place qu'ont l'aventure et la fuite dans cette vie laborieuse, lorsque Didier et Marion sont avec les comédiens, puis Didier se retrouvera grave et triste, « tout en noir » encore, philosophant sur la misère de vivre et le bienfait de la mort, tandis qu'à côté de lui rit le costume « à la dernière mode » de Saverny, qui marche à la mort comme il irait au bal, en habit de gala.

Il faut remarquer la simplicité et le petit nombre de ces formules : ces costumes sont en effet symboliques ; chacun répercute l'âge, le caractère et la condition du personnage tragique. Il est incontestable que, dans la vie, les jeunes filles et les jeunes femmes ne sont pas toujours en blanc, les gens sérieux ne sont pas toujours en noir ; mais l'art est un « miroir de concentration », même pour le costume.

Il ne faut pas croire que l'indication « costume du temps » soit absolument rigoureuse ; l'auteur de *Hernani*, quoiqu'ayant, depuis *Cromwell*, attaché beaucoup moins d'importance aux détails du costume, a certes conservé de ses

théories de combat l'amour de l'exactitude dans les accessoires. Mais, à vrai dire, qu'il y tienne ou non, il est absolument indifférent à l'art que le costume soit copié rigoureusement sur la mode d'une année, et quand, par exemple, il indique don Carlos comme devant être à la mode de 1519, ce n'est pas à dire que les modes de 1520 ou de 1518 ne puissent aller, si tant est qu'elles diffèrent beaucoup entre elles.

***

Le décor, comme le costume, a son rôle dans un drame complet. L'action suffisamment localisée, le lieu nous intéresse, mais seulement comme cadre à l'action.

Pourvu que la rue ou le palais soient d'architecture gothique si l'action se passe au moyen âge, pourvu qu'il n'y ait point de disparate entre le milieu et les costumes, l'esprit est satisfait. S'il s'agit d'un intérieur, il faut naturellement qu'il soit bien adapté à celui qui l'habite, et que, sans exagération minutieuse, il ait ce qu'on appelle l'air vécu. L'impression la plus forte que nous ayons au théâtre, c'est l'illusion que le personnage qui est sur la scène vit réellement, qu'il a des habitudes, un passé ; et si nous le voyons dans un milieu approprié, nous aurons pleinement cette impression. D'ailleurs dans la tragédie élevée, les personnages, étant pour la plupart des grands, des rois, n'ont pas, à proprement parler, un intérieur qui trahisse beaucoup leur caractère ; il faut pour cela des héros qui se rapprochent du drame bourgeois ou qui soient plébéiens. Mais dans le drame romantique, les héros de ce genre n'ont point d'intérieur ; Hernani n'est qu'un faux bandit ; Didier va devant lui par le monde; Ruy Blas est un laquais, il habite la maison de Salluste. Le drame n'a donc pas eu à chercher de ce côté.

Bien choisi, le décor peut faire passer sous nos yeux les divers aspects de la vie ; l'homme vit dans les édifices privés, dans les publics, il vit aussi dehors, dans la rue et

dans la nature. Suivant l'occasion, le lieu et le décor appropriés seront un secours pour la poésie, en parlant aux yeux. Quand Hugo place la scène du III[e] acte de *Hernani* dans la galerie des portraits des Silva, il sait ce qu'il fait. Ces portraits que le vieux Ruy Gomez montrera les uns après les autres, c'est le passé de sa race, ce sont ses aïeux qui ne doivent pas rougir de lui. Le théâtre classique était certes moins puissant sur l'imagination, il lui eût fallu en pareil cas se contenter d'une énumération froide. Si l'art du décorateur est à la hauteur de sa tâche, s'il sait faire, lui aussi, des portraits épiques, décolorés, lointains, au lieu de peintures grotesques, il peut nous émouvoir, avant même que les acteurs aient parlé.

Au IV[e] acte de *Hernani*, le poète fait méditer don Carlos sur le néant de la puissance et de l'empire : aussi descend-il, lui, le jeune et bouillant prince, dans les caveaux funèbres où dort le grand empereur, et c'est dans ces caveaux qu'il apprendra son élévation à l'Empire. L'antithèse ici est très belle et nous frappe par les yeux autant que par les oreilles, si le décor sait être imposant. De même au V[e] acte, c'est sur une terrasse en fête, avec des profondeurs de jardins illuminés, que vont et viennent d'abord les joyeux invités des époux ; c'est sur cette même terrasse, maintenant éclairée par la lune, que viennent rêver, une fois le bal fini, les deux jeunes gens, c'est sur cette même terrasse, à la porte de la chambre nuptiale, qu'ils vont mourir pendant qu'au fond, dans les bosquets, s'éteignent les illuminations de la fête. Le drame classique, ne mêlant point la nature aux épanchements des amoureux, était privé de ces effets puissants.

Discrètement montrés, le donjon de Beaugency et l'échafaud achèvent l'impression que le drame nous donne de la vie, et rend plus pathétique la mort de Saverny et de Didier. Il y a une forte antithèse, dans *Le Roi s'amuse*, entre la fête de nuit du début, où Triboulet excite le roi à la débauche, et la grève déserte de la fin où il va gémir sur sa fille assassi-

née. Le théâtre romantique aime les fêtes de nuit, il aime à faire alterner par le décor les joies et les deuils, et à donner ainsi une image visible des vicissitudes de la vie.

Il a tiré des effets saisissants au plus haut point des détails du décor. Ainsi l'ombre immobile de la reine Marie Tudor, dessinée sur le drap transparent (deuxième partie de la 3e journée) et qui la montre veillant là sans qu'on la voie elle-même. C'est aussi une trouvaille que le nom de Borgia écrit en relief sur l'entrée du palais de Lucrèce, où l'on lit *orgia*, quand Gennaro a fait sauter la première lettre avec son poignard.

Ces beautés du lieu et du décor ne sont pas sans être balancées par des défauts ; l'intérêt psychologique est quelquefois diminué par l'intérêt lyrique ou mélodramatique qu'excitent les détails caractéristiques soulignés par le décor. Si on compare, pour la variété des lieux, le théâtre d'Hugo avec ceux de Schiller et de Shakspeare, on constate que presque toujours, chez ces deux derniers, la scène, si souvent change-t-elle, se trouve dans un intérieur, dans une salle de palais. C'est en effet dans son foyer que l'homme se recueille surtout, et qu'il prend conscience de ses passions. Aussi la diversité des lieux est-elle un indice d'un art moins psychologique et plus lyrique, où le drame de la vie s'étend aux dépens du drame de la conscience.

IV

La question de la versification dans le drame romantique, c'est la question du vers moderne. Personne ne peut nier que la versification n'ait fait, avec Hugo surtout, ne disons pas des progrès, mais des conquêtes légitimes. Il n'y a donc pas à justifier la versification de *Hernani* ; mais il est intéressant, en la comparant à la versification classique, de voir comment une nouvelle formule dramatique comportait naturellement l'emploi d'un autre vers.

Ce vers nouveau, que nous appellerons romantique, pour l'opposer au vers classique, n'est pas particulier au drame; mais Hugo l'a trouvé à propos du drame ; le vers de *Cromwell* n'a déjà plus de rapports, pour la souplesse et la liberté de l'allure, avec le vers qu'Hugo lui-même employait dans ses poèmes lyriques avant 1827. Mais, une fois constitué, ce vers sera d'un emploi général ; la métrique française aura poussé à l'extrême, et parfois même à l'excès, ses qualités et ses moyens d'effet.

L'alexandrin classique était théoriquement césuré au milieu, et dans la pratique les poètes s'écartaient rarement de la règle de l'hémistiche. L'enjambement est interdit d'une façon absolue (l'enjambement proscrit par Malherbe était surtout l'enjambement d'un demi-alexandrin, qui était fort vicieux, on le conçoit facilement).

Ce vers a des césures secondaires; ces césures sont proprement, non pas les césures du vers, mais celles des hémistiches.

Le vers romantique (et les vers classiques qui sont déjà romantiques, si l'on peut ainsi parler) diffère en ceci : il met la césure forte à la place de n'importe quelle césure faible ; la césure de l'hémistiche subsiste ; il le faut, car sans elle point de compte : *numerus* ; mais il suffit que l'oreille la sente, le sens passe outre et s'arrête plus loin ; il y a discordance entre le sens et la césure, ou, si l'on veut, entre la césure ou les césures du sens et la césure du vers. Cette discordance plaît en elle-même. Dès lors, les coupes diverses du sens peuvent se combiner pour former une période aussi rythmée, aussi variée que la période latine.

La période antique était composée en grande partie par la discordance des repos du sens et des repos qui marquent la fin du vers. La partie comprise entre la fin d'un vers et le repos du sens situé dans le vers suivant s'appelle *rejet*.

Ce sont les romantiques qui ont retrouvé cette période savante ; avant eux, la période n'était guère qu'un groupe

de vers, sans lien rythmique à la vérité. Malherbe avait interdit l'enjambement pour renforcer l'hémistiche. Un souffle puissant lance l'un après l'autre les alexandrins trop disposés à tomber deux à deux, les presse et les entraîne jusqu'à la fin de la période. Quant aux membres de cette période, ils sont tous égaux à un vers, ou faits de deux vers. La période est ainsi comme un peu essoufflée ; le poète est un jongleur qui joue avec des poids. Il semble qu'on entende le souffle régulier et fort de l'hercule.

Puissent tous ses voisins | ensemble conjurés |
Saper ses fondements | encor mal assurés ! ||
Et, si ce n'est assez | de toute l'Italie, |
Que l'Orient contre elle | à l'Occident s'allie, ||
Que cent peuples, unis | des bouts de l'univers, |
Passent pour la détruire | et les monts et les mers ! ||
Qu'elle-même sur soi | renverse ses murailles, |
Et de ses propres mains | déchire ses entrailles ! ||
Que le courroux du ciel | allumé par mes vœux |
Fasse pleuvoir sur elle | un déluge de feux ! ||
Puissé-je de mes yeux | y voir tomber ce foudre, |
Voir ses maisons en cendre | et tes lauriers en poudre, |
Voir le dernier Romain | à son dernier soupir, |
Moi seule en être cause, | et mourir de plaisir !

Les vers ici vont deux à deux, sauf les 4 derniers que l'élan de la pensée a réunis : il y a là pour nous aujourd'hui quelque chose de monotone que l'énergie de la passion ne suffit pas à déguiser ; il est facile de s'en convaincre en plaçant à côté de ce morceau un morceau analogue écrit en latin, les imprécations de Didon :

Tum vos, o Tyrii, | stirpem et genus omne futurum
Exercete odiis, | cinerique hæc mittite nostro
Munera ! || nullus amor populis, nec fœdera sunto! ||
Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor, |
Qui face Dardanios ferroque sequare colonos, |
Nunc, | olim, | quocumque dabunt se tempore vires. |
Littora littoribus contraria, | fluctibus undis
Imprecor, | arma armis : || pugnent ipsique nepotesque !

On voit quelle énergie donne à la passion le tissu serré

de la période. Il en sera de même pour la période romantique.

Chénier, nourri des anciens, avait déjà compris tout l'avantage de la discordance entre le rythme et la phrase, discordance qui, bien ménagée, donne un effet plus puissant. Il se sert donc, comme les anciens, des rejets. Quand il y a un rejet, la coupe du vers se trouve du même coup modifiée, la césure du rejet étant plus forte en général que celle de l'hémistiche. Malheureusement Chénier abuse, dans certains cas, du rejet, ou plutôt son rejet est trop souvent un enjambement. Voici, pour exemple, une période discordante de Chénier construite avec des rejets ; c'est surtout la période des *Idylles*, des pièces imitées de l'antique. Nous citons ensuite une période non discordante, celle des *Elégies*, des pièces d'un esprit plus moderne : là le souffle seul du poète lance et soutient la période. Cette seconde période est classique, comme le vers.

C'est ainsi qu'achevait l'aveugle en soupirant, |
Et près des bois marchait, | faible, || et sur une pierre
S'asseyait. || Trois pasteurs, | enfants de cette terre,
Le suivaient, || accourus aux abois turbulents
Des molosses, | gardiens de leurs troupeaux bêlants.

L'art des transports de l'âme | est un faible interprète. |
L'art ne fait que les vers ; | le cœur seul est poète. |
Sous sa fécondité le génie opprimé
Ne peut garder l'ouvrage en sa tête formé ; |
Malgré lui, dans lui-même, | un vers sûr et fidèle
Se teint de sa pensée | et s'échappe avec elle.

Ainsi, avant Hugo, Chénier a trouvé la période discordante ; quant au vers lui-même, en dehors des rejets, il n'est pas discordant : il est classique. Voici au contraire la période romantique, où le vers est en discordance avec la phrase, où l'hémistiche est en discordance avec le repos du sens.

Quand, tâchant de comprendre | et de juger, || j'ouvris
Les yeux sur la nature | et sur l'art, || l'idiome,

Peuple et noblesse || était | l'image du royaume, ||
La poésie | était la monarchie, || un mot
Etait un duc et pair | ou n'était qu'un grimaud. ||
Les syllabes || pas plus | que Paris | et que Londre
Ne se mêlaient : || ainsi | marchent sans se confondre
Piétons et cavaliers | traversant le pont neuf. ||
La langue était l'Etat | avant quatre-vingt-neuf ;
Les mots, bien ou mal nés, | vivaient parqués en castes,
Les uns nobles || hantant | les Phèdres || les Jocastes, ||
Les Méropes, || ayant le décorum pour loi, |
Et montant à Versaille | au carrosse du roi.

C'est dans *Cromwell* que Victor Hugo trouve le vers romantique ; jusque-là son vers était classique : c'est donc pour le théâtre, pour la liberté du dialogue tel qu'il l'entendait, que le vers romantique a été inventé. Une fois ce merveilleux instrument connu et éprouvé, la poésie n'a pu s'en passer. Mais si Hugo a trouvé le vers romantique pour le drame, c'est parce que son drame voulait le vers romantique ; c'est que la nouvelle formule avait besoin d'un vers nouveau. Quant à la tragédie, si elle s'était contentée du vers classique, c'est aussi qu'apparemment le vers classique lui suffisait. Il lui suffit en effet ; il a des défauts, mais la tragédie classique a les siens, et le vers classique, avec sa monotonie et sa sévérité, convient à ce drame majestueux et abstrait.

La tragédie classique c'est, pour le fond, l'exposé successif d'états d'âme ; le personnage paraît et, soit monologuant, soit dialoguant avec son confident ou son autre interlocuteur, exprime toujours d'une façon relativement mesurée ce qu'il ressent. Une sorte de chant fortement rythmé, un peu monotone, convient assez bien dans ce cas ; relisez le dernier couplet de *Phèdre*, et vous vous convaincrez à la fois que le vers classique est susceptible d'une harmonie et d'une variété très suffisantes, et qu'il convient admirablement à la formule classique.

Mais à un drame plein de mouvement et de cris, il fallait un vers plus souple. Victor Hugo a exposé dans la préface

de *Cromwell* les qualités que devait avoir le vers du nouveau drame, et là du moins l'artiste était sûrement guidé par son génie ; il veut tout d'abord que ce vers sache « briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin » ; il le veut « plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille ; fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie ». Voilà pour les règles de versification. Il le veut aussi « inépuisable dans la variété de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture ; tour à tour lyrique, épique ou dramatique selon le besoin, pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées élevées aux plus vulgaires ». Le vers encore « n'est qu'une forme et une forme qui doit tout admettre, qui n'a rien à imposer au drame, et au contraire doit tout recevoir de lui pour tout transmettre au spectateur : français, latin, texte de lois, jurons royaux, locutions populaires ».

Tout cela était parfaitement juste ; et telles sont là les qualités du vers d'Hugo. Jamais le vers français n'a été à la fois plus souple et plus résistant, une forme en effet qui admet tout, mais ennoblit tout, poétise tout, une forme qui est, comme Hugo le dit de la rime : une esclave reine. Et, ainsi qu'il le dit encore dans la même préface : « L'ancienne poésie était descriptive, celle-ci est pittoresque ». Le mot s'applique à la versification tout aussi bien. L'ancienne versification, sans variété de coupes, et sans période, était quelque chose d'abstrait ; au lieu d'épouser l'idée, de marcher avec elle, elle la saisissait, l'arrêtait, la renfermait et l'immobilisait dans les deux barrières d'alexandrins rimant deux à deux ; la nouvelle versification est pittoresque, elle peint le sentiment, la passion, son intensité, son développement, ses brusqueries. Elle rend le caractéristique, elle convient à une poésie qui cherche le caractéristique.

Si nous analysons un peu les coupes romantiques, nous

verrons qu'elles sont caractéristiques, c'est-à-dire représentatives de l'idée.

Ainsi la coupe 8 + 4, par la dissonance entre la césure de l'hémistiche et la césure du sens, a souvent ajouté beaucoup au sentiment exprimé.

Quand dona Sol dit :

Hernani devrait être | ici. || Voici qu'il monte,

la coupe est pittoresque ; elle peint l'inquiétude de dona Sol ; elle peindra l'effroi dans :

Jésus ! votre manteau | ruisselle || !

La coupe grelotte dans ces vers :

Vous avez bien tardé, | seigneur, || mais dites-moi
Si vous avez froid ? || — Moi ! | je brûle près de toi.

à cause de la suspension du sens une syllabe avant l'hémistiche.

Remarquons à ce propos que si l'hémistiche était absolument insensible, ces effets n'y seraient plus, tant il est vrai que l'hémistiche, par la discordance avec la coupe du sens, joue un grand rôle dans le vers romantique, qui autrement perd sa beauté, sa signification.

On a souvent cité l'admirable effet de la coupe dans ces vers de Didier :

L'âme lève du doigt le couvercle de pierre
Et s'envole !

C'est vraiment comme une délivrance, comme une envolée.

Voici un couplet d'amour de dona Sol :

Hernani, | n'allez pas | sur mon audace étrange
Me blâmer. | Etes-vous mon démon | ou mon ange,
Je ne sais. | Mais je suis votre esclave. | Ecoutez,
Allez où vous voudrez, | j'irai. | Restez, | partez :

Je suis à vous. | Pourquoi fais-je ainsi, | je l'ignore,
J'ai besoin de vous voir | et de vous voir encore
Et de vous voir toujours. | Quand le bruit de vos pas
S'efface, | alors je crois que mon cœur ne bat pas, |
Vous me manquez, | je suis absente de moi-même ;
Mais dès qu'enfin ce pas, | que j'attends et que j'aime, |
Vient frapper mon oreille, | alors il me souvient
Que je vis, | et je sens mon âme qui revient.

Le grand charme de ce couplet ne vient pas de l'idée qui est banale, mais du sentiment qu'il respire et, pour ainsi dire, de la vibration de l'amante qui exprime ce qu'elle sent, vibration que rendent les coupes. Le rejet *me blâmer* ne marque-t-il pas joliment la crainte naïve du blâme ? Le 3e vers peint l'abandon qu'elle fait de sa personne précisément parce que le sens passe par-dessus l'hémistiche. Le 4e montre en effet, par le désordre des coupes, qu'en imagination dona Sol va ici et là, suivant Hernani.

Puis l'allongement du vers (trois hémistiches égaux se succédant : on ne sait plus où le vers finit) rend le désir de prolonger l'entrevue, de l'éterniser.

J'ai besoin de vous voir et de vous voir encore,
Et de vous voir toujours...

Puis le rejet peint l'émotion du départ, l'amante aux écoutes, qui entend les pas décroître :

Quand le bruit de vos pas
S'efface, || alors je crois que mon cœur ne bat pas.

Puis la tristesse, l'affaissement de l'amante seule, une coupe brusque au 4e pied :

Vous me manquez, || je suis absente de moi-même.

Puis un grand vers presque sans césure, la joie qui revient remplir le cœur, largement ; l'amant revient, aussi les vers renaissent, s'allongent, enjambent pour finir par un hémistiche de 9 syllabes :

Mais dès qu'enfin ce pas que j'attends et que j'aime
Vient frapper mon oreille, | alors il me souvient
Que je vis, | et je sens mon âme qui revient.

Voici la coupe de l'interrogation brusque :

Qu'êtes-vous venus faire | ici ? || c'est donc à dire...

Voici la haine satisfaite :

Et puis, te voilà donc, | mon rival ! || Un instant...

Voici le souffle ému de celui qui épie son ennemi :

Va ! je suis là ! || j'épie | et j'écoute || et sans bruit
Mon pas marche ton pas | et le presse | et le suit...

Voici la mélancolie qui fait tomber les bras et arrête brusquement le pas :

Tandis que nous allons, lui chantant, moi rêvant,
Lui dans son pré vert, || moi | dans mes noires allées...

On ne saurait compter les admirables périodes qui, marchant, avec la passion, d'un élan plus ou moins saccadé, se terminent par une *clausula* d'un grand vers qui exprime l'envolée finale ou le cri suprême.

Il est certain que la poésie française atteint là sa plus grande puissance par l'union intime de l'idée et du rythme, qui obéit, se plie, se fait souple pour mieux dominer. Le vers est là un instrument merveilleux, et il est difficile qu'on lui fasse jamais rendre davantage.

Ce n'est pas à dire qu'il n'y ait pas, chez les classiques, d'admirables effets pittoresques, mais ils sont forcément isolés ; la coupe et le rejet sont les deux facteurs de la période romantique ; or le rejet est rare chez les classiques, et la coupe y est bien moins hardie ; il faut que le génie du poète passe par-dessus les règles du vers, et il l'ose rarement, tant la discipline est forte sur ces grands esprits.

Et surtout le système ne comporte pas le pittoresque, le caractéristique. Nous avions tout à l'heure affaire à une période où étaient peints par les coupes les battements du cœur de l'amante au départ de l'amant, ses tressaillements et sa joie quand il arrive : or la formule classique exclut de l'expression des passions cette peinture physique des sensations et ces sensations mêmes. Il est donc impossible que la versification rende ces effets. Aussi est-ce non seulement travestir, mais abaisser la tragédie classique que d'en réciter les vers à la façon romantique, en les coupant le plus possible ; car c'est ajouter à la peinture abstraite, idéale, des passions, des mouvements physiques qui détonnent avec l'absence d'action, de décor et d'accidents scéniques.

CONCLUSION

Résumons cette étude. Quelle place occupe, en somme, dans la littérature française, le drame romantique? Quellé place aura-t-il dans l'estime de la postérité ? Inférieure ou supérieure à celle qu'y occupera la tragédie classique ?

Inférieure certes. Malgré ses défauts, que nous avons fait ressortir en leur lieu, la tragédie classique est, bien plus que le drame romantique, l'expression du génie français, de ce génie qui cherche en tout le général et l'absolu, en politique comme en art. La grandeur et la supériorité de la tragédie française, c'est d'avoir exprimé la passion idéale et générale ; par là elle est supérieure en quelque chose même à Shakspeare. Mais le théâtre romantique n'a point trouvé un Shakspeare ; et il a trop de défauts pour lutter avec la tragédie classique. Il est fait d'après une poétique, une poétique qui, dans la préface de *Cromwell*, est parfois incohérente, une poétique qui prend à tort pour les principes et les règles éternelles de l'art, des préférences inspirées par les passions contemporaines. Ce sont aussi ces passions qui s'incarnent dans les personnages, et ces personnages sont trop les porte-voix du poète. Le lyrisme, le mélodrame, le mélodrame surtout, sont de graves défauts qui empêchent le théâtre romantique de se placer dans la région des œuvres d'art supérieures. La tragédie est démodée en certaines parties par l'exposition trop abstraite de la psychologie humaine, par les rôles de confidents, par cette simplification outrée qui ôte aux créations du poète la vie extérieure et comme le mouvement ; mais le théâtre romantique a

d'une façon plus grave les défauts opposés, et il en est plus atteint ; la tragédie est froide en partie : le théâtre romantique pourra bien être risible, ce qui est pis ; il fera sourire en tout cas.

Néanmoins le théâtre romantique vivra : d'abord il vivra au théâtre, quoiqu'il y soit parfois aussi déplacé que la tragédie. Les pièces qui se soutiennent par une grande poésie et que le mélodrame ne gâte pas outre mesure, *Hernani*, *Ruy Blas* se joueront désormais aussi longtemps que le *Cid* et *Andromaque*. Mais le théâtre romantique vivra surtout parce qu'il reproduit l'état d'âme d'une génération qui fut peut-être la plus grande que la France ait eue, et la plus humaine, celle qui a vu le plus haut et le plus loin, qui a le plus renversé de préjugés et ouvert le plus d'horizons, celle qui a le plus fait pour l'émancipation de l'humanité. On oubliera vite la lutte des systèmes; les érudits seuls distingueront un jour en quoi diffèrent formellement la tragédie classique et le drame romantique ; mais aussi longtemps qu'on pensera, on s'intéressera à la maladie romantique; cette maladie est la noblesse et la gloire de cette génération, de cet art. Hernani n'est pas certes l'amour absolu, ni un type de quoi que ce soit d'absolu, passion, vertu ; mais il est un type impérissable de l'homme contemporain, et par là il est bien profondément humain ; Hernani, Didier, Ruy Blas incarnent bien toutes les contradictions, les révoltes, les malaises du plébéien moderne, sa soif d'émancipation, ses rêves de grandeur. Certains amoureux du théâtre romantique, les amoureuses, Marion de Lorme, Catarina, Maria de Neubourg, dona Sol, représentent l'amour romantique si exalté par un spiritualisme passager ; ils en représentent les aspirations élevées, l'appétit d'immortalité ; l'amour qui est le tout de l'homme, comme autrefois la piété, l'amour dédaignant les barrières sociales, passant par-dessus le rang, insoucieux de la pauvreté et du malheur, trouvant en lui son propre

bonheur, l'amour purifiant une âme, tout cela est assez fortement marqué dans ces caractères du théâtre romantique pour que ces caractères vivent encore à côté des autres grands amoureux romantiques, ceux de la *Nouvelle Héloïse*, et Werther, et Laurence.

Et quel dommage que cette génération si forte, mais si maladive à la fois, se soit exprimée dans des œuvres si hâtives, si troublées, si diffuses ; car beaucoup d'elle périra ainsi ; heureusement le théâtre romantique, par sa réforme des théories, a sa place marquée dans l'histoire littéraire, et la poésie supérieure qui en vivifie les pièces même les plus disparates, le fera lire aussi, tant qu'on lira.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE PREMIER.

LA POÉSIE ET LE THÉATRE.

LIVRE II.

LES SYSTÈMES.

LIVRE V.

LES PASSIONS ET LES CARACTÈRES.

LIVRE VI.

LES PASSIONS ET LES CARACTÈRES (*suite*).

LIVRE VII.

LA MISE EN ŒUVRE.

LIVRE VIII.

LA MISE EN ŒUVRE (*suite*).

VU ET LU,

EN SORBONNE, LE 26 AVRIL 1894,

Par le Doyen de la Faculté des Lettres de Paris,

A. HIMLY.

VU

ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Vice-Recteur
de l'Académie de Paris,

GRÉARD.



POITIERS. — TYP. OUDIN ET Cie.

